

Estética da ginga

A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica

de **Renato Kehlman Jacques**

Editora Casa da Palavra / RIOARTE

Estética da ginga

A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica

Paola Berenstein Jacques

Copyright © 2001, Paola Berenstein Jacques

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610 de 19/02/1998. É proibida a reprodução total ou parcial, por quaisquer meios, sem a expressa autorização da editora

Preparação de originais

Vera Feltosa

Revisão

Maira de Oliveira Alves

Projeto gráfico e diagramação

Tiago Rodrigues de Castro

Capa

Paola Berenstein Jacques, Nina Schipper e Tiago Rodrigues de Castro

Produção editorial

C A S A D A  P A L A V R A

Travessa Floriano, 55, sala 1 103 — Cinelândia, Rio de Janeiro

cep 20031-050 tel. (21) 2220 5252 / 2215 2382

editora@casadapalavra.com.br

www.casadapalavra.com.br

Jacques, Paola Berenstein.

Estética da gangue: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Ottonica / Paola Berenstein Jacques. — Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

160p.: il. 16 x 23cm

ISBN 85 87220-43-8

1. Arquitetura. 2. Hélio Ottonica

CDD 724.9

Não quero mais separar minha experiência da vida real. Toda a minha experiência na Mangueira, com pessoas de todos os tipos, ensinou-me que diferenças sociais e intelectuais são a causa da infelicidade... Criatividade é inerente a qualquer um, o artista apenas toca fogo e libera as pessoas de seus condicionamentos...

Em carta ao crítico londrino Guy Brett, datada de 1968, Hélio Oiticica tentava definir o sentido de *Supra-sensorial*, ou o significado de transformar os processos de arte em sensações de vida. Presente em toda a obra de Hélio, desde os *Núcleos*, *Penetráveis* e *Bóides*, a ideia de uma arte ambiental onde a estrutura da obra se desenvolva e teça sua trama original está intimamente ligada à vivência do artista. A procura de totalidades ambientais, criadas e exploradas em todas as suas ordens, desde o infinitamente pequeno até o espaço arquitetônico é erigida tendo em conta o "espectador"; não um mero assistente, mas o acionador da vivência. Nos *Penetráveis Parangolês*, a "tenda" e o abrigo do participante, o espaço-tempo ambiental transformado numa experiência coletiva, convidando-o a tornar-se o "espectador-obra", ou "participador-obra".

Paola Berenstein Jacques revela-nos, neste livro, ter descoberto na obra de Hélio Oiticica – que, aliás, veio a conhecer em Paris, no Jeu de Paume – a tradução da tavela carioca, que por sua vez só havia conhecido "do lado de lá", posto que era erudante de arquitetura de universidade vizinha à favela da Maré.

Há quase três décadas Hélio já apontava para a complexidade do ambiente da favela. Os labirintos propostos em tantas obras, as proposições cor-espaço identificavam a cultura singular que fascina o estrangeiro e, pasme, ainda assusta parte dos cariocas que vivem fora dos morros que circundam a cidade partida.

A posição quase folclorizante, ainda que involuntária, que a favela ocupa na imaginação carioca começa a ser destituída por uma outra, graças a estudos como o de Paola. A arquitetura da favela é uma nova categoria ou uma nova maneira de ser da proposição estética?

Abrir-se para o novo é compreender a cidade do Rio no sentido mais amplo. Parodiando, com a devida licença, HIO, não é a aparência que dá a característica da obra, mas seu significado. A necessidade de integrar a ideia e a obra de arte depende desta possibilidade plena de vivência, e a *Estética da gunga* vem nos ajudar a compreender, aprender e apteender o Rio de tantas estéticas.

Ricardo Macêdo
Secretário Municipal das Culturas

SUMÁRIO

Apresentação: O percurso	9
Introdução	11
Arquitetura vernacular	
Estética das favelas	
Figuras conceituais	
Notas	
Fragmento	21
Os abrigos das favelas	
A experiência de Hélio Otacílio na Mangueira	
A noção de Fragmento	
Notas	
Labirinto	63
Os percursos das favelas	
Os labirintos de Hélio Otacílio	
A ideia de Labirinto	
Notas	
Rizoma	103
O crescimento das favelas	
O desenvolvimento do pensamento de Hélio Otacílio	
O conceito de Rizoma	
Notas	
Epílogo: Espaço-movimento	149
Notas	

Apresentação

O percurso

Antes de iniciar, quero esboçar rapidamente meu percurso inicial, pois ele foi determinante em minhas escolhas posteriores. Em contrapartida, não se deve considerar esse texto como uma preocupação com a origem de uma reflexão mas, antes, como uma valorização da experiência pessoal, do próprio percurso como a trajetória de um pensamento. Esse trabalho nasceu, portanto, da indignação provocada por dois encontros: o primeiro com as favelas do Rio e o segundo, com a obra de Hélio Oiticica.

O verdadeiro ponto de partida coincide precisamente com o início de meus estudos em arquitetura e urbanismo na Universidade Federal do Rio de Janeiro. A Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) localiza-se no *campus* universitário da Ilha do Fundão. Para ali chegar, eu passava todos os dias por uma parte da favela da Mare conhecida como a Vila do João. A experiência de atravessar essa pequena favela para ir e vir do prédio moderno da FAU, obra-prima do arquiteto Jorge Machado Moreira (que fez parte da equipe do projeto do Ministério da Educação do Rio, sob orientação de Le Corbusier), foi fundamental para mim. Um detalhe: além do "modernismo" (no sentido de moderno tardio) explícito do prédio, grande parcela dos mais antigos professores da FAU eram também profundamente modernistas, e o ensino da Escola ainda era fundamentado nos preceitos modernos de um tipo de arquitetura e principalmente de um urbanismo extremamente racionais. A favela ao lado era exatamente o contrário de tudo o que aprendíamos na Escola, e o simples fato de passar por ela constituía um confronto cotidiano entre a racionalidade rígida da arquitetura erudita aprendida na Faculdade e a espontaneidade original da auto-construção popular.

Toda a minha reflexão sobre a arquitetura e o urbanismo tem origem nesta dupla experiência, quase esquizofrênica: de um lado, a Faculdade de Arquitetura, e, do outro, as favelas. Um questionamento crítico diante da engenhosidade e da complexidade do espaço das favelas parecia-me quase inevitável para qualquer arquiteto, sobretudo para aqueles que acreditaram na simplicidade da doutrina modernista. No meu caso, este outro tipo de espaço (verdadeira aprendizagem da complexidade espacial), este espaço "outro", construído e habitado pelo outro (o não-arquiteto), me fascinava muito mais que o espaço sem surpresas que meus professores apresentavam com admiração. Evidentemente, tratava-se de uma fascinação que, como sempre, aliava a atração e o medo em relação ao desconhecido, o diferente, o outro. Sentia-

me completamente estrangeira nesse espaço mesmo estando ali ao lado; as favelas eram para mim tão distantes e ao mesmo tempo tão próximas...

O segundo motivo apareceu pouco tempo depois. Eu acabava de me mudar para a França, e, quase por acaso, me encontrei na exposição retrospectiva itinerante da obra do brasileiro Hélio Oiticica na galeria nacional do Jeu de Paume. Já conhecia a obra desse artista, mas como ela fora tão pouco exibida no Brasil (após a morte de Oiticica), era a primeira vez que eu a via exposta, e isso se deu como uma grande revelação. É preciso compreender ainda meu contexto singular: passava por um período difícil de adaptação à cultura francesa e à cidade de Paris. Quando cheguei no Jeu de Paume, um sentimento de acolhimento invadiu-me, finalmente reconheci um lugar familiar, sentindo-me verdadeiramente em casa; a identificação com o espaço proposto por Oiticica foi imediata; era como se a galeria tivesse se transformado, subitamente, num pedaço do Rio, bem no centro de Paris. Estava feliz como uma criança brincando com a areia da praia (verdadeiro prazer estético!) e divertia-me a observar a reação dos franceses que tinham dificuldade em entrar neste ambiente (tropical); regalava-me ao ver as pessoas desconfortáveis ao tirar os sapatos, já que era necessário entrar no ambiente descalço. Eu estava completamente à vontade e integrada ao meu elemento como um peixe n'água, como em minha cidade natal, Rio, e, ao mesmo tempo, vendo o jardim das Tulherias pelas janelas da galeria, sabia estar em Paris.

Além disso, minha maior surpresa foi que o trabalho de Oiticica não apenas representava o Rio, sua experiência nessa cidade, mas também, em grande parte, sua experiência das favelas do Rio. Oiticica depurou tão bem o que pude chamar desde então de estética das favelas, e compreendi que as favelas têm sua própria estética – diferente do resto da cidade –, sendo parte integrante desta; a cultura carioca é, pois, fortemente ligada à cultura singular das favelas. Eu me sentia repentinamente muito mais próxima das favelas; como carioca, identificava-me com sua cultura; por outro lado, essa cultura estava diretamente ligada ao espaço das favelas, à estética desse espaço "outro" que sempre me parecera tão distante no tempo em que eu ainda era estudante de arquitetura. Resumindo: foi em Paris, e através da obra de Hélio Oiticica, que eu compreendi, de um lado, que a cultura carioca está inextricavelmente ligada às favelas, e, de outro, que existe uma estética própria às favelas, o que constitui uma alteridade urbana e merecia ser estudado mais de perto.

Paola Berenstein Jacques

INTRODUÇÃO

Arquitetura vernácula

Este livro tem como objeto a arquitetura.¹ Por negação. Estudaremos as favelas, que, construídas por não-arquitetos, são uma não-arquitetura. Estão à margem da arquitetura. Por isso a escolha de uma abordagem também marginal: de tanto dar voltas pela margem, acaba-se traçando o contorno da norma, que, no nosso caso, é a própria arquitetura.

Trabalharemos com dois níveis de compreensão: de um lado, a questão de fundo, que gira em torno dos princípios da arquitetura e leva a um questionamento dos fundamentos da arquitetura e do urbanismo racionalistas tradicionais, questionamento este que subjaz a todo o texto; de outro, a nossa problemática de base, que pode ser explicitada como tentativa de decifrar o dispositivo arquitetônico e urbano das favelas, espaço desconhecido da maioria dos arquitetos e urbanistas.

O fio condutor do texto é a abordagem estética, a estrutura que liga as favelas a obra do artista Hélio Oiticica.² Nessa hipótese principal é a de que as favelas têm uma estética própria. Para demonstrá-la, usaremos figuras conceituais – o Fragmento, o Labirinto e o Rizoma – e nos basearemos na obra de Hélio Oiticica e nos relatos e escritos sobre suas vivências no mundo da Mangueira. É essa estética das favelas – essa estética através de Oiticica – que denominamos estética da ginga.

A decisão pela abordagem estética pode ser justificada por uma constatação bastante simples: a estética sempre foi, desde seu surgimento como disciplina, um caminho paralelo, uma alternativa ao racionalismo. Não importa que tenha sido considerada – e ainda hoje o é – como faculdade lógica de conhecimento inferior; o que vale é o saber que ela nos pode trazer. É o que nos ensina Marc Jimenez:

*Baumgarten a chamou de logica facultas cognoscitivae inferioris, Filosofia das graças e das musas, ela não sabera rivalizar com a razão, mas traz um saber análogo àquele da razão. É a ciência do conhecimento e da representação sensíveis que ganha doravante o nome de Estética.*³

Ora, a distinção mais recorrente entre a arquitetura erudita e a dita arquitetura vernácula⁴ é exatamente de ordem estética. A arquitetura como arte de construir, assim como em Vitruvius,⁵ distingue-se da mera construção por seu caráter estético:

a arquitetura seria o que em um edifício não se refere ao construído, o que faz a construção escapar ao espaço puramente utilitário, o que, na construção, pertence à ordem estética.

Os arquitetos sempre definiram a arquitetura como aquilo que, por seu lado artístico, vai além da construção comum. Ou seja, a arquitetura como arte começa onde acabava a arquitetura vernacular. Para responder à questão *Quando existe arquitetura?* deveríamos lançar mão da fórmula original de Nelson Goudinn: existe arquitetura quando existe arte. Embora tal resposta deixe a questão ainda mais complexa e subjetiva, poderíamos dizer, simplificando à moda do pragmatismo analítico: existe arte quando há artistas que produzem arte, ou, em outros termos, quando existe uma vontade artística explícita. É essa vontade que legitimaria a construção como arte, e consequentemente, como arquitetura.

Certamente não podemos afirmar que os construtores da arquitetura vernacular tenham vontades artísticas ou reflexões estéticas, como têm os arquitetos. Os favelados que constroem seus barracos nas favelas o fazem com o único objetivo de abrigar sua família. E é exatamente porque seria vão falar em estética de favelas sem o viés de um artista, que utilizaremos como ferramenta teórica a obra de Helio Oiticica, que, como artista – ou seja, com vontade artística explícita – representou esteticamente sua experiência das favelas. O estudo da obra de Oiticica funciona como ferramenta teórica para esta tentativa de resgatar a estética própria do espaço das favelas cariocas. Oiticica conseguiu depurar de forma brilhante a estética das favelas, sem representar formalmente o que viveu na Mangueira. Realizou, paralelamente ao trabalho de criação artística, um trabalho teórico e conceitual considerável. A obra e o pensamento do artista desvelam todo um potencial artístico que, não se limitando à situação espacial, transborda para a esfera social.

Não consideramos as favelas como arte, mas como reserva de arte, como potencial artístico que somente o artista pode tornar visível. Por intermédio do artista-revelador é possível, então, evocar uma estética da arquitetura vernacular, no nosso caso, uma estética das favelas. Tal evocação, por si só, ajuda a desordenar um pouco algumas de nossas certezas como arquitetos: deixamos de ter o monopólio estético da arquitetura, seu controle total. Conceder um *status* estético às favelas, além de nos ajudar a entender melhor o seu dispositivo espacial próprio, pode também contribuir para pôr em xeque alguns antigos (pre)conceitos da própria arquitetura erudita como disciplina e prática profissional.

Estética das favelas

A poesia existe nos fétus. Os casebres de açafraão e de ocre nos verdes da favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.

*Oswald de Andrade, Manifesto Pau-Brasil, 1924.*⁷

Com relação às favelas cariocas, felizmente a questão que se discute já não é mais a da remoção e relocação de seus habitantes para áreas longínquas da cidade. Hoje, o direito à urbanização parece um direito adquirido e incontestável,⁸ ou seja, a questão já não é mais simplesmente social e política: passa também por uma dimensão cultural e estética. Apesar dos inúmeros trabalhos realizados sobre as favelas, a questão arquitetônica, espacial e estética sempre foi muito negligenciada pelos pesquisadores. A situação política e social anterior – até a abertura política do início dos anos 1980 –, quando os favelados estavam constantemente ameaçados de expulsão, era o tema principal da grande maioria das pesquisas. Hoje, com a sistematização das urbanizações, surge um novo problema, pois nós, arquitetos e urbanistas, não somos firmados para trabalhar em favelas e, no mais das vezes, desconhecemos a arquitetura dessas comunidades. Deparamo-nos em campo com um universo espaço-temporal completamente diferente daquele a que estamos habituados. Além disso, as características culturais e estéticas próprias às favelas tornam o espaço muito difícil de ser apreendido firmemente.

As questões culturais e principalmente estéticas das favelas sempre foram um tabu, embora todos saibam que o samba e o carnaval – e tantas outras festas populares e religiosas –, feições da nossa cultura popular, se desenvolveram e têm ligação direta com esses espaços. Ao mesmo tempo, várias favelas foram removidas por serem consideradas “antiestéticas”.⁹ Em contrapartida, inúmeros artistas, tanto da própria favela quanto da cidade dita formal, ou até mesmo estrangeiros, tiveram influência da arquitetura vernácula das favelas e nelas buscaram inspiração.¹⁰

Além de fazerem parte do nosso patrimônio cultural e artístico, as favelas vão se formando através de um processo arquitetônico e urbanístico vernáculo singular, que não somente difere do dispositivo praxeológico tradicional da arquitetura e urbanismo eruditos – seria mesmo seu oposto –, mas também se investe de uma estética própria, com características peculiares, completamente diferente da estética da cidade dita formal.

Do caso mais extremo em que a favela era removida e seus habitantes relocados em conjuntos habitacionais cartesianos modernistas, até o caso mais

brando atual, em que os arquitetos passaram a intervir nas favelas existentes visando a transformá-las em bairros, a lógica racional dos arquitetos e urbanistas, ainda prioritária, acaba impondo sua própria estética, quase sempre a da cidade dita formal. Para que se torne possível a boa integração com o resto da cidade, a favela deve se tornar um bairro formal comum.

Mas as favelas já não fazem parte da cidade há mais de um século? Será necessária essa integração formal? Não seria uma imposição autoritária de uma estética formalista visando à uniformização do tecido urbano? Por que não assumir de uma vez a estética das favelas sem as imposições estéticas, arquitetônicas e urbanísticas dos atuais projetos de urbanização, que acabam provocando a destruição da arquitetura e do tecido urbano original da favela para criar novos espaços sem identidade própria, dos quais, muitas vezes, a população local não se apropria, e que ficam rapidamente deteriorados e abandonados? Por que o modelo do bairro é sempre o exemplo a ser seguido em detrimento do inventivo e rico, tanto cultural quanto formalmente, processo espacial da favela? Por que não buscar respeitar a especificidade da favela, tentando aprender com a sua complexidade cultural e riqueza formal?

Uma outra forma de ação, inspirada na estética das favelas, poderia ser interessante, e não só para as favelas, mas para a cidade como um todo, principalmente para os limites e fronteiras, onde os arquitetos e urbanistas tendem a encontrar sérias dificuldades de intervenção, sobretudo em função da falta de procedimentos da arquitetura e do urbanismo eruditos adequados a essas situações urbanas contemporâneas extremas, que podemos chamar de casos-limite. A favela é apenas um deles.

Figuras conceituais

As figuras conceituais desenvolvidas nos capítulos a seguir são uma tentativa de dissecar o que chamo de estética das favelas, ou seja, a estética desses espaços outros ou "outros espaços", heterotopias segundo Foucault,¹¹ construídos e habitados pelo "outro" (não-arquiteto). Até pouco tempo, a singularidade, ou melhor, a alteridade, desses espaços ditos "informais" ou "selvagens" não era considerada pela maioria de arquitetos e urbanistas, nem mesmo pelas Faculdades de Arquitetura e Urbanismo. Ora, as favelas, mesmo sendo muito diferentes entre si, têm uma identidade espacial própria e, ao mesmo tempo, fazem parte da cidade, da paisagem urbana. Para intervir nesse universo espaço-temporal, completamente diferente da cidade dita formal, é imprescindível compreender um pouco melhor essas diferenças.

Propomos três figuras conceituais – Fragmento, Labirinto e Rizoma – para explicar algumas características básicas do dispositivo espaço-temporal das favelas. Mais que o próprio espaço, é a temporalidade que marca a diferença.

Faz-se necessária, no entanto, uma advertência. A “aplicação” de noções teóricas à arquitetura é quase sempre problemática, pois os conceitos, em geral, se fazem operatórios por analogias estritamente formais – como no caso da Desconstrução de Derrida¹² ou ainda da Dobra de Deleuze¹³ aplicadas à arquitetura –, e é preciso evitar essa armadilha formalista. Por esse motivo, não procuramos criar nem conceitos operatórios por generalização, nem nós e eles formalistas; e o que chamamos de figuras conceituais também não são nem metáforas arquitetônicas, nem simples figuras formais. Não procuramos esmiuçar as figuras, mas sim os processos que as (trans)formam. As três figuras devem definitivamente ultrapassar a esfera do formal para alcançar o conceitual. Só quando se chega ao puramente conceitual, à abstração de uma teoria, é que se pode fazer um retorno ao real; só a partir desse momento será possível avançar algumas idéias ligadas à prática da arquitetura e do urbanismo.

Por isso caminhamos no sentido contrário ao dos formalistas e ao de arquitetos que se apropriam de conceitos abstratos para aplicá-los formalmente à realidade concreta ou a projetos. Preferimos ir do real ao abstrato, do formal ao conceitual. Em cada figura, em cada capítulo, repetimos um procedimento bastante simples: o ponto de partida são sempre percepções da realidade a que chegamos através de entrevistas, fotografias e, sobretudo, de nossa própria experiência das favelas. Em seguida, passamos à interpretação artística da experiência de Hélio Oiticica na Mangueira, através de suas obras e escritos. Em outras palavras, utilizamos o trabalho de Oiticica como ferramenta teórica, como um meio para vislumbrar uma estética própria às favelas, principalmente as de mirim. A partir daí, buscamos uma compreensão sistemática, pautada em noções teóricas abstratas, do processo singular do tratamento do espaço-tempo por parte dos favelados, dessa outra maneira de construir o espaço que difere completamente da lógica racional e binária de especialistas da arquitetura, do urbanismo e do planejamento urbano-territorial.

Partimos, no primeiro estágio de análise, de constatações formais simples: os barracos das favelas são compostos de fragmentos; a aglomeração de barracos forma labirintos; estes, por sua vez, se desenvolvem pela cidade como rizomas. Em seguida, buscando ir além da simples analogia formal, fomos procurar no trabalho artístico de Oiticica novos apurtes que nos permitissem ver além dessas constatações. Na verdade, a importância da intermediação do artista não está na legitimação estética, pois Oiticica não representava formal-

mente o que vivenciei – sua experiência na Mangueira –, mas sua importância está no fato de que ele também se interessava mais pelos processos do que pela forma. E é justamente o processo espaço-temporal – fragmentário, labiríntico e rizomático – das favelas que queremos conceituar no último estágio de análise, puramente teórico.

Avançaremos através de mudanças de escalas: passamos do corpo (físico) à arquitetura, no Fragmento; da arquitetura ao urbano, no Labirinto; e do urbano ao território, no Rizoma. Esses três capítulos, independentes e complementares, podem ser lidos separadamente. Também podem ser lidos transversalmente, nos três subcapítulos, correspondentes aos três estágios da análise, o que permite mais três novas leituras diferentes: a relativa à favela real, a concorrente a obra de Oiticica, e a puramente conceitual. Mas, certamente, é a leitura completa, sequencial, que pode levar à compreensão de toda a complexidade do objeto estudado.

Notas

¹ Referimo-nos à arquitetura erudita e racional, lida pelos arquitetos, em seus vários níveis e escalas, que englobam também o urbanismo e até mesmo o planejamento urbano e territorial tradicionais. Além disso, interessamo-nos mais pelos fundamentos da arquitetura, pela ideia de arquitetura, que pelas obras construídas e projetos arquitetônicos.

² Hélio Oiticica fez parte do que ficou conhecido no Brasil, nos anos 1960, como Tropicalismo, denominação que se popularizou em 1968, com a canção intitulada *Tropicália* de Caetano Veloso. Na verdade, o nome veio da instalação homônima que Hélio Oiticica realizou no MAM do Rio de Janeiro em 1967. O Tropicalismo não pretendia ser um movimento artístico; pelo contrário, os artistas que o iniciaram eram contra os "vícios" em geral. Faltou assim conhecido a *posteriori*, quando se tomara "munda". O fato é que já se podia constatar efervescente agitação cultural coletiva entre 1964 e 1966, com as espalhões, as exposições e os debates "Opirião" (símbolo da resistência à censura e à ditadura). Considera-se o ano de 1967, com a exposição *Nova objetividade brasileira* ao MAM do Rio, o início do Tropicalismo. Foi nessa exposição que Oiticica expôs *Tropicália* pela primeira vez. F nesses meses, ainda, Caetano Veloso se apresentou no festival de música da Record com a canção *Alegria, alegria*, sua primeira música tropicalista. Concomitantemente, nos cinemas, era lançado o filme *Terra em transe* de Glauber Rocha, uma obra-prima do Cinema Novo. Foi ainda 1967 o ano da estreia, no teatro Oficina, de *O Rei da Vela*, texto do guru modernista Oswald de Andrade, encenado pelo polêmico José Celso Martinez Corrêa. Ver Paula Berenstein Jacques, "As favelas, os tropicalistas e as vivências de Hélio Oiticica na Mangueira", in *Interface* n.º 8, Rio de Janeiro, CEA/UFRRJ, 2001 (no prelo).

³ Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Paris, Gallimard, 1997, p. 20. (Tradução da autora.) Ver também A. C. Baumgarten, *Esthétique*, Paris, éd. de l'Héne, 1988 (publicado pela primeira vez em 1760).

⁴ O artigo "Arquitetura vernacular" do *Dictionnaire de l'urbanisme* (Paris, P.U.F., 1988) de Françoise Choay começa com este esclarecimento: "O adjetivo vernáculo faz parte do léxico da linguística, indicando o que pertence a uma língua de uma região. Mas pode ser usado como um substantivo. O inglês aplica o termo *vernacular* às artes (locais) e em particular à arquitetura característica de uma região. Esse uso foi mais recentemente introduzido no francês, em que *vernaculo* é muito confundido com *popular*". (Id. a.) Vernáculo, do latim *vernaculus*, "indígena, doméstico", é derivado de *verna*, "escravo nascido em casa". As favelas em sua origem eram também a casa dos antigos escravos. Utilizaremos o termo "arquitetura vernacular", mas de uma forma distorcida, subvertendo para tentar evitar seu peso conservador e patrimonial.

⁵ O tratado de Vitruvius *De architectura libri decem* é a única obra maior sobre arquitetura da Antiguidade Clássica que sobreviveu em nossos dias. O arquiteto romano Vitruvius não foi, como muitos pensam, o primeiro a escrever sobre arquitetura, mas todos os outros textos antigos se perderam. Ver Vitruvius, *De architectura*, primeira tradução francesa de C. Perrault, 1673; tradução francesa de A. Chaisy, Paris, de Nogêre, 1971.

⁶ Denis Hollier, *La prise de la concordance*, Paris, Gallimard, 1993, p. 66. (T.d.a.)

Nesse mesmo ano, a companheira de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, pmta a famosa tela *Morro da Favela*, que ela oferece a Blaise Cendrars, o poeta francês que fez

Os modernistas descobrem o morro da Favela nos anos 1920, hoje morro da Providência. Dessa favela foi difundido o nome Favela para o conjunto de aglomerações semelhantes da cidade (a em segunda de toda a pais). A palavra favela só passa de nome próprio a substantivo (com f minúsculo e sem um l) nos jornais, a partir de 1920. Na sua acepção original, *favela* denomina uma planta existente no Sertão, que deu seu nome a um morro – da favela –, ponto estratégico dos sítios das que lutaram em Canudos (ver *Os Serões de Euclides da Cunha*). Esses soldados, ao voltarem para a capital (Rio de Janeiro), vão ocupar o morro da Providência (em 1897) e passam a chamar este morro de morro da Favela em alusão a aquele de Canudos. Ver Paola Reizenstein Jacques, “As favelas do Rio, os modernistas e a influência de Blaise Cendrars”, in *Interfaces* n.º 7, Rio de Janeiro, CLACULRJ, 2000, p. 185-200, sobre o morro da Favela, nos anos 1920, e as visões de artistas modernistas ilustres ali levadas por Cendrars, como o próprio Le Corbusier, em 1929, que chegou até a desenhar a Favela em seus *cadres*.

¹ Apesar de ainda haver algumas vozes dissonantes contra a urbanização e a favor da remoção das favelas como se pôde ver recentemente no editorial “Favelas sempre” do *Jornal do Brasil* de 16/11/2000 (cf. também nossa ímplice publicada no mesmo jornal em 25/11/2000, *Favelas*). O programa Favela-Bairro da Secretaria Municipal de Habitação da Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, iniciado em 1994, dirigido por Maria Lucia Pereira (até 2000), é o primeiro a sistematizar de fato a urbanização das favelas cariocas (com ajuda financeira do BID). Anteriormente só existiram experiências isoladas, como a primeira, mais enajada e bem-sucedida (talvez mesmo até hoje), que foi a urbanização de Brás de Pina em 1968 (em plena ditadura militar) pela CODFSCO, comandada por Carlos Nelson Ferreira dos Santos.

² Foi reação a “nova moda” dos artistas modernistas de descobrir a favela, o Dr. Martins Pimenta, muito influente politicamente na época, escreveu no jornal *Correio da Manhã* de 18/11/1926: “Deploáveis e incomprensíveis, nefastos e perigosos este hábito adquirido por certos intelectuais de glorificar as favelas e, por uma inversão de giro, de descobrir beleza e poesia nessas aglomerações tão abjetas quanto anti-estéticas [...]”. O mesmo Martins Pimenta disse em seu discurso no Rotary Club (“Para a remodelação do Rio de Janeiro”, pronunciado em 12/11/1926): “É urgente que [...] se levante uma barreira profiláctica contra a infiltração desmedida das belas anomalias do Rio de Janeiro pela praga das favelas – lepra da estética [...]”. Logo em seguida, no dia 15, o novo prefeito Antônio Prado tomou posse, e já no dia 26 do mesmo mês ele almoçava no Rincão, onde Mattos Pimenta insistiu para que ele contratasse um urbanista estrangeiro resolvendo os problemas principais da cidade, e sobretudo, o problema das favelas. Alfred Agache, vice-presidente da sociedade francesa dos urbanistas, foi então convidado para fazer conferências no Rio (entre elas a conferência: “Cidades-jardins e favelas”, ainda com uma visita punitiva das favelas) e em seguida, um projeto para a cidade, no qual em que Agache já passava a fazer o mesmo tipo de discurso higienista de Mattos Pimenta: “Construídas contra todos os preceitos da higiene, sem canalizações de água, sem esgotos, sem serviço de limpeza pública, sem ordem, com material heteroclito, as favelas constituem um perigo permanente d’incêndio e infecções epidêmicas para todos os bairros através dos quais se infiltram. A sua lepra vicia a vizinhança das praças e os bairros mais graciosamente dotados pela natureza, desde os morros do seu entorno verdejante e cercos até as margens da mata na encosta das serras [...] A sua destruição é importante não só sob o ponto de vista da ordem social e da segurança, como sob o ponto de vista da higiene geral da cidade, sem falar da estética”. É então de Alfred Agache em 1930 o primeiro discurso oficial de um urbanista a favor da remoção das favelas cariocas, prática que só vai ser realmente efetivada sistematicamente nos anos 1960, pelo regime militar.

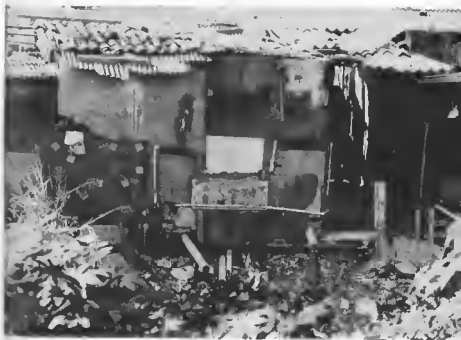
¹⁰ Para um histórico completo retratando a presença e os vestígios das favelas na história da evolução urbana do Rio de Janeiro (com os principais períodos pré-remoção e pré-urbanização), na história da arte brasileira (principalmente com os modernistas dos anos 1920 e os tropicalistas dos anos 1960) e na história da cultura carioca e brasileira (em particular do carnaval e do samba), ver Paula Berenstein Jacques, *Les favelas de Rio: un enjeu culturel*, prefácio de Henri-Pierre Jeudy, Paris, L'Harmattan (coleção "Nouvelles Études Anthropologiques"), 2001 (176 p.). Para versões mais resumidas em português, ver Paula Berenstein Jacques, "As favelas do Rio, os modernistas e a influência de Blaise Cendrars", in *Interfaces* n° 7, *op. cit.*, e "As favelas, os tropicalistas e as vivências de Hélio Oiticica na Mangueira", in *Interfaces* n° 8, *op. cit.*

¹¹ Cf. *Des espaces autres*, conferência de Michel Foucault em Paris, no dia 14 de março de 1967, publicada na revista *AMC*, outubro de 1984.

¹² Quanto ao caso do Deconstrutivismo em arquitetura comparado às favelas, ver Paula Berenstein Jacques, "Favelas/Deconstructivisme. Constat et questionnement", in *Terres des Signes* n° 2, Paris, L'Harmattan, automne-hiver 1995/1996, p. 165-174, e "Deconstruction tropicale", in *Terres des Signes* n° 4, Paris, L'Harmattan, automne-hiver 1996/1997, p. 110-124.

¹³ Cf. Gilles Deleuze, *Le pli, leibniz et le baroque*, Paris, Les éditions de Minuit, 1988; ver também *La Monadologie de Leibniz*, primeira edição em francês de 1840.

FRAGMENTO



Este capítulo é consagrado à ideia do abrigo e, consequentemente, à temporalidade em arquitetura. Observar a maneira fragmentária como se constroem abrigos nas favelas – genericamente, mas pensando na Mangueira dos anos 1960 – foi o passo inicial, a que se seguiu o estudo da interpretação de Hélio Oiticica em relação a esse modo de construir, sobretudo em *Parangolés*. Finalizo tentando, a partir da noção de Fragmento, compreender teoricamente esse processo espaço-temporal fragmentário, apontando diferenças em relação à arquitetura feita por arquitetos.

Os abrigos das favelas

Os primeiros barracos das favelas são construídos com fragmentos de materiais heterôneos, recolhidos pelo próprio construtor. Esse construtor, no mais das vezes, é o favelado, que recebe ajuda de sua família e de seus vizinhos, e seu objetivo inicial é construir um teto para abrigar os seus. Esse primeiro abrigo, extremamente precário, é a base de uma futura evolução. Diferentemente do homem primitivo, que fabricava sua cabana com materiais naturais, o favelado vai procurar na cidade restos diversos de materiais de construção que possam ser utilizados: pedaços de madeira e latões são, então, resgatados de caneiros de obras e de lixões. Uma primeira estrutura provisória é rapidamente construída, e o maior desafio é, em geral, a inclinação do terreno (quando em montanha), que impõe a construção sobre pilins. Tão logo a estrutura de sustentação esteja instalada, as placas de madeira – às vezes mesmo de papelão – e os latões aplanados são pregados para formar as paredes externas (fachadas) e o teto. Este pode também ser coberto com plásticos e restos de placas onduladas, fixados por pedras. À medida que o favelado vai encontrando novos materiais mais adequados, vai substituindo os antigos. Por ocasião das chuvas fortes, é obrigado a substituí-los com regularidade. No início, o abrigo consiste sempre de uma peça única; será ampliado de acordo com o tempo e os meios do construtor, que desde o começo deve provar dispor de grande capacidade de adaptação e de imaginação construtiva: o “jeninho” é a condição *sine qua non* para se construir um barraco numa favela.

Nunca há projeto preliminar para a construção de um barraco. Os materiais recolhidos e reagrupados são o ponto de partida da construção, que vai depender diretamente do acaso dos achados, da descoberta de sobras interessantes. Os materiais são encontrados em fragmentos heterogêneos; a construção, feita com pedaços encontrados aqui e ali, é forçosamente fragmentada no aspecto formal. À medida que o abrigo vai evoluindo, os pedaços menores vão sendo substituídos por outros maiores, e o aspecto fragmentado da construção

vai ficando cada vez menos evidente. O último estágio da evolução de um abrigo precário – a casa em alvenaria, sólida – já não é formalmente tão fragmentado, muito embora não deixe de ser fragmentário: a casa continua evoluindo. Os barracos são fragmentários porque se transformam continuamente.

As construções numa favela – e, conseqüentemente, a própria favela – jamais ficam de todo concluídas. A coleta de materiais também nunca cessa. Ao lado dos barracos, ou se falta espaço, sobre o teto, há sempre uma reserva de pedaços de madeira, de papelões, de plásticos, de tijolos e de telhas, à espera de uma próxima melhoria. A construção é quase cotidiana: é contínua, sem término previsto, pois sempre haverá melhorias ou ampliações a fazer. A maneira de construir, ao contrário da construção convencional, é simplesmente fragmentária, em função desse contínuo estado de incompletude. Uma construção convencional, ou seja, uma arquitetura feita por arquitetos, tem um projeto, e é esse projeto que determina o fim, o momento de parar, a conclusão da obra. Quando não há projeto, a construção não tem uma forma final preestabelecida e, por isso, nunca termina.

Daqui por diante, portanto, interessa falar de um outro tipo de prática construtiva, que não a arquitetura: a bricolagem, que tem a ver com o acaso e a incompletude. Os arquitetos-favelados são, antes de tudo, excelentes *bricoleurs*, termo utilizado por Levi-Strauss para designar o “pensamento selvagem” (primeiro ou mítico) dos povos primitivos. Se esse é o pensamento em estado selvagem, a construção em estado selvagem é, então, bricolagem. Tal forma de atividade subsiste entre nós, guardando as características de ciência primitiva:

No seu sentido antigo, o verbo brincar se aplica ao jogo de gude e de bilhar, à caça e à equitação, mas sempre para evocar um movimento incidental da bola que salta, do cão que vaga sem rumo, do cavalo que sai da linha reta para evitar um obstáculo. Em nossos dias, o bricoleur continua sendo aquele que trabalha com as mãos, unindo os meios desviantes em relação aos empregados pelo homem de artes.¹

O acaso é parte integrante da idéia de bricolagem; é o incidente, ou seja, o pequeno acontecimento imprevisto, o “micro-evento”, que está na origem do movimento. Bricolar e, então, ricochetear, enviesar, zigue-zaguear, contornar. O *bricoleur*, ao contrário do homem de artes (no caso, o arquiteto), jamais vai diretamente a um objetivo ou em direção a totalidade: ele age segundo uma prática fragmentária, dando voltas e contornos, numa atividade não

planificada e empírica. A construção com pedaços de todas as proveniências, a bricolagem, será, portanto, uma arquitetura do acaso, do lance de dados, uma arquitetura sem projeto.

O bricoleur está apto a executar um grande número de tarefas diversificadas, mas, diferentemente do engenheiro, ele não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias-primas e de ferramentas, concebidas e adquiridas especialmente para o projeto: seu universo é fechado, e a regra de seu jogo é de sempre se arranjar com os "instrumentos de burdo", isto é, com um conjunto a cada instante acabado de ferramentas e materiais, heteróclitos ao extremo, porque a composição do conjunto não se relaciona com o projeto do momento, e muito menos com algum projeto particular; ele é o resultado contingente de todas as ocasiões que se apresentam para renovar ou enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos das construções ou demolições anteriores.¹

Em vez de ser determinado pelo projeto, o *bricoleur* é definido por sua instrumentalidade. E, por essa razão, ele nunca pode parar de coletar e guardar fragmentos de materiais de antigas construções encastrados ao acaso. Além disso, ao contrário da maneira dos arquitetos, o *bricoleur* trabalha com materiais de segunda mão, com restos do que já foi usado em outras construções, às vezes com outras finalidades técnicas. A bricolagem é uma reciclagem arquitetural sobretudo aleatória, que nasce da fragmentação de antigas arquiteturas. A recomposição desses fragmentos, restos e pedaços, misturados com muitos outros, tem sempre como resultado uma forma completamente diferente daquela de onde eles provêm. A incessante reconstrução com fragmentos de materiais já utilizados, detentores de uma história construtiva própria, constitui a temporalidade dessa outra maneira de construir. Sua "poesia" reside justamente na dimensão aleatória do resultado, sempre inesperado e intermeditário. São os acidentes do percurso que constroem a forma da construção, pois, mesmo existindo sempre uma intenção difusa de construir, não existe forma detalhada e predefinida de início, uma forma a ser atingida, uma projeção:

Uma vez realizado, estará inevitavelmente defasado em relação à intenção inicial (de resto, um simples esquema), efeito que os surrealistas denominaram com felicidade de "acaso objetivo". E ainda há mais: a poesia da bricolagem lhe vem também e, sobretudo, daquilo que ela não se limita a terminar ou executar. Ela "fala" não somente com as coisas, mas também por meio das coisas: conta, por meio das escolhas feitas entre possíveis limitados, o caráter e a vida de seu autor.¹

O *bricoleur*-faveladão quer um abrigo, cuja forma definitiva lhe escape. Trabalha com fragmentos, e de modo também fragmentário. É preciso ter sempre em mente que seu objetivo maior é abrigar sua família e que a construção de seu abrigo se atém, num primeiro momento, ao mínimo essencial para responder a essa função primeira de proteção.

O termo abrigo vem de abrigar (*apricare*), que significa resguardar dos rigores do tempo, proteger, pôr em lugar coberto; a idéia de abrigar equivale a de cobrir, de revestir de uma matéria para se proteger, de se esconder ou de se esquentar num interior. A lógica da construção de um abrigo numa favela é a mesma que preside a fabricação de uma colcha de retalhos, feita com pedaços de tecidos disparatados, costurados uns nos outros (*patchwork*).

Abrigar é criar um interior para nele entrar, é construir uma delimitação entre exterior e interior. Essa separação pode existir em diversos níveis, incluindo com o próprio corpo, ou seja, com o sujeito a ser abrigado: há primeiramente as vestimentas, depois as cobertas, o abrigo, a casa, o quarteirão, a cidade. É a idéia de revestimento de Semper⁴ adaptada por Adolf Loos:

*No começo houve a vestimenta. O homem estava em busca do que o protegesse contra o rigor do clima, procurava calor e proteção durante o sono. Ele precisava se cobrir. A coberta e a mais antiga expressão da arquitetura.*⁵

Loos propunha revestir com tecidos as paredes internas das casas. No caso dos abrigos das favelas, por sua vez, o revestimento e a parede se confundem. Assim como os abrigos construídos pelos favelados estão mais próximos da bricolagem (e do vestuário) que da arquitetura, sua maneira de viver se aproxima mais da idéia de abrigar que de habitar. Isso muda a relação de temporalidade, já que a grande diferença entre abrigar e habitar vem do fato de que abrigar é da ordem do temporário e do provisório, enquanto habitar é da ordem do durável e do permanente. O abrigo é provisório mesmo que ele deva durar para a eternidade; a habitação, ao contrário, é durável, mesmo que vá desmoronar amanhã. É essa relação com a temporalidade que faz a diferença. Por exemplo, habitamos nosso corpo em permanência, mas o abrigamos provisoriamente com uma vestimenta. É a diferença entre o ser e o estar. E, como a noção de "se tornar" faz parte do estado provisório, o abrigo pode vir a se tornar habitação.

A experiência de Hélio Oiticica na Mangueira

Para Hélio Oiticica, 1964 foi um ano-chave, em que ocorreu uma grande virada em sua vida e obra, desencadeada por dois eventos maiores: a morte de seu pai – com quem trabalhara nos arquivos do Museu Nacional e com quem havia aprendido o rigor e a ordem – e a descoberta da Mangueira, favela mítica do Rio, onde foi levado pelo escultor Jackson Ribeiro, para pintar os carros alegóricos do desfile de carnaval junto do artista plástico Amílcar de Castro, do grupo neoconcreto.⁴

Aí me introduziram na Mangueira e eu me tornei passista da Mangueira, que foi uma transformação louca na minha vida, era uma obsessão total.

Lygia Pape, também do grupo neoconcreto e sua amiga muito próxima,⁵ nos conta a mudança radical no modo de vida de Oiticica nessa época, que se deu através da descoberta da Mangueira:

Hélio era um jovem apulmo, até um pouco pedante, que trabalhava com o seu pai na documentação do Museu Nacional, onde aprendeu uma metodologia: era muito organizado, disciplinado [...] Em 1964, seu pai morreu; um amigo nosso, o Jackson, então, levou o Hélio para a Mangueira, para pintar os carros, foi aí que ele descobriu um espaço dramático, que não conhecia, não tinha a menor experiência. Parecia uma virgem que cam do outro lado; ele não tinha mais o pai que poderia ser um super-ego. Descobriu, aí, o ritmo, a música. Ficou tão entusiasmado que começou a aprender a dançar, para poder participar dos desfiles, dos ensaios; se integrou na escola de samba, fez grandes amigos, ele descobriu o sexo, aí então foi uma ebulição total na vida do Hélio, tanto que o Jackson dizia assim: "Nada como se perder o pai!". Hélio virou uma outra pessoa [...] Isso começa a interferir na obra dele, em 1964. A morte do pai coincide com o fim do movimento neoconcreto, já não havia aqueles compromissos mais ortodoxos. Aí ele começou a incorporar essa experiência do marro [L.P. conta em detalhes como era a Mangueira na época], aquilo começa a fazer parte dos conceitos dele, da vivência dele [L.P. cita longamente os Parangolés e a obra Tropicália como exemplos dessa incorporação da nova experiência]. Ele muda radicalmente, até entencendo: ele era um apolíneo e passa a ser dionisíaco [L.P. discorre sobre a descoberta do sexo e da homossexualidade por H.O.] Essas barreiras da cultura burguesa se rompem lá, é como se ele restasse um outro Hélio, um Hélio do "marro", que passou a mudar toda: sua casa, sua vida e sua obra."

Hélio Oiticica descreve a liberdade na Mangueira. Sai de sua redoma familiar para viver essa liberdade num espaço marginal, numa marginalidade efetiva. Não se contenta em observar, ele quer experimentar. Começa por aprender a dançar o samba, torna-se um passista da ala Vê se entende – aliás, segundo testemunhas, um dos melhores passistas brancos. Estreita laços de amizade com as pessoas da escola de samba e também com marginais da favela, alguns, passistas como ele. Seus novos amigos começam a chamá-lo pelo apelido “Russo”, pois ele era o mais branco de todos. Dessa forma, perde simbolicamente seu nome de família burguesa. Apaixona-se pela favela e pelo mundo da malandragem. Autodenomina-se “malandro velho de Mangueira”.¹⁰ Mesmo sem morar de fato na favela – frequentava os barracos dos amigos, passava vários dias por lá –, Oiticica viveu verdadeiramente a vida do morro:

Já em 1965 eu era um dos principais passistas da Mangueira e desfilava com roupa dada pela escola [...] Lembro que, quando a bateria de Mangueira começava a tocar, era como se me fosse dada a ordem para começar a viver. Mas você precisa saber que a vida do morro não consiste apenas em carnaval. Eu detestava fôlclor. [...] O samba, só, não transforma de repente a vida em a arte de ninguém. Um dia lá eu conversei o que queria, aquilo deixei de ser para mim uma representação. Fim Mangueira, na vida do morro, eu dei o meu caminho.¹¹

Essa experiência na favela marcou indelevelmente toda a obra posterior do artista; sua vida e sua arte se mesclaram para sempre. As vivências se tornaram a chave de seu trabalho, e seu amor pela favela transparecia nas suas criações. O artista dizia sempre: “Cada centímetro do chão de Mangueira eu amei com a mesma intensidade com que me dedico ao meu trabalho criador”.¹² Para Guy Brete, a experiência de Oiticica na Mangueira influenciou sua arte e seu pensamento em três aspectos que lhes são característicos:

Para começar, o samba, que é um mito coletivo da Mangueira [...]; as relações sociais do povo da comunidade da Mangueira entre eles e com a sociedade externa; e a arquitetura das favelas, as casas construídas pelos próprios habitantes com o material do lixo que foi encontrado e que eles adaptam livremente à sua necessidade e vontade.¹³

De fato, a experiência na Mangueira desencadeou em Oiticica muitas descobertas simultâneas: a descoberta do samba, que é também uma descoberta do ritmo, de uma nova temporalidade e, sobretudo, uma descoberta do corpo; a descoberta de outra forma de sociedade, não burguesa, muito mais livre, mas ao mesmo tempo marginal, e também muito menos individualista e

O Parangolê, quando exige a participação pela dança, é apenas uma adaptação da mesma na sua estrutura e, vice-versa, a da estrutura na dança [...]. O gesto, o ritmo têm uma nova forma determinada pela exigência da estrutura do Parangolê, sendo a dança pura indicação desta participação estrutural – não se trata de determinar níveis valorativos para uma e outra expressão, pois tanto uma (a dança pura) como a outra (dança no Parangolê) são expressões totais.¹⁷

Paulo Ramos, amigo de Onílica da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira, então diretor cultural da escola, diz que vestir o Parangolê é como o ritmo do samba:¹⁸ O gesto, a cadência, uma vez que é necessária para dançar o samba ou para vestir os Parangolês. Segundo Ramos, e preciso ter a ginga de corpo dos pasistas ou dos malandros do morro para compreender isso. A ginga do samba e enciar no ritmo, e a do Parangolê é entrar na sua estrutura. Fala também da emoção e do prazer de vestir os Parangolês, comparável à emoção de se fantasiar no carnaval para desfilar na Mangueira. Por outro lado, os Parangolês não podem ser considerados apenas fantasias de carnaval. Mas Onílica não reagiu mal quando as pessoas comparavam os Parangolês às fantasias, porque, para ele, a fantasia, quando é uma invenção gratuita e uma improvisação trivial, é o que mais se assemelha ao que pode ser um Parangolê.¹⁹

Para Haroldo de Campos, os Parangolês são “asas-delta pura e óbvias”. Ele assim dedicou seu texto Elagoromo: “para Hélio Onílica, inventor dos Parangolês, torcedor das pergolas aladas”.²⁰

[...] para misturar essa arte do corpo e do desarmulamente trans-espacial que havia no Parangolê, onde o usuário acaba quase que se metamorfoseando num passaro surpreendente e aqueles capas (que, postas em sussegi, têm apenas o aspecto das asas fechadas e quase inurchas de um passaro), de repente, com o usuário, com o corpo (o usuário, elas esplendem e decolam como um vôo transfigurador, investidas de vida pela própria presença do usuário e espectador.

Haroldo de Campos faz ainda a relação com a experiência da dança, do samba:

[o Parangolê] envolve esses aspectos da teoria estética contemporânea mantidos pela vivência que ele tinha de pasista da Mangueira, do que via na quadra da Mangueira, no desfile da Mangueira, na maneira como um sanibista da Mangueira usava o corpo e era capaz de vencer, com sua coreografia inventada no instante, as limitações da gravidade, tornando-se ele próprio uma espécie de ser alado: as evoluções da porta-banheira acompanhadas pelo mestre-sala, uma espécie de minuetto bárbaro e alado.²¹

Para além da dimensão dionisiaca das diferentes incorporações provocadas pela experiência da dança, o que mais fascinava Oiticica nessa prática mímica era o carácter fragmentário e temporal do movimento da dança. Os movimentos do corpo que dança se transformam continuamente, como as fachadas dos arrigos das favelas. Encontramos a mesma ideia do estar temporário, do estar em transformação, do tornar-se.

A experiencia da dança (o samba) deu-me portanto a exata ideia do que seja criação pelo ato corporal, a contínua transformabilidade. De outro lado, porém, revelou-me o que chamo de "estar" das coisas, ou seja, a expressão estática dos objetos, que é aqui o gesto da imanência do ato corporal expressivo que se transforma sem cessar. [...] Está aí a chave do que será o que chamo de "arte ambiental": o eternamente móvel, transformável, que se estrutura pelo ato do espectador e o estático, que é também transformável a seu modo, dependendo do ambiente em que esteja participando como estruente.²²

A descoberta da imanência por Oiticica fez-se, portanto, por intermédio da dança, ou, antes, das imagens provocadas pelos movimentos da dança, que mudam continuamente, passando por vários estágios intermediários (estar). Da temporalidade da dança, ou do cineísmo dos gestos provocados pelo ritmo do samba, resulta uma fragmentação de imagens que desestabiliza a própria noção de arte e de criação artística em Oiticica,

As imagens são móveis, rápidas, imprevisíveis – são o oposto do ícone, estático e característico das artes ditas plásticas –; em verdade, a dança, o ritmo são o próprio ato plástico na sua crudeza essencial – está aí apontada a direção da descoberta da imanência. Esse ato, a imersão do ritmo, é um puro ato criador, uma arte – é a criação do próprio ato, da continuidade; e também, como o são todos os atos da expressão criadora, um criador de imagens – aliás, para mim, fia como que uma nova descoberta da imagem, uma recriação da imagem, abrangendo, como não poderia deixar de ser, a expressão plástica na minha obra.²³

As rodas de samba e os antigos ensaios da escola, de que Oiticica tantas vezes participou na Mangueira, são manifestações coletivas e improvisadas. As pessoas dançam sozinhas, mas dentro de um grupo, trocando passos com os outros, mas de improviso, sem coreografias preestabelecidas. Às vezes, a música e a percussão também são improvisadas. Essa noção de coletividade, de comunidade, encontrada na Mangueira impressionou profundamente Oiticica:

[...] o terreiro de ensaio da Mangueira e o seu legendário boteco *Sô para quem pode* foram para mim as maiores revelações dessa comunhão entre disponibilidade e ambiente catalisados aqui pelo samba: *quem viver aí saberá o que digo!*³¹

A idéia da participação do espectador na obra de Oiticica se desenvolveu a partir dessa vivência na Mangueira. O espectador não se torna somente participante (participador, segundo HO), torna-se também parte da obra quando a veste.

*O Parangolé revela então o seu caráter fundamental de "estrutura ambiental", possuindo um núcleo principal: o participante-obra, que se desmembra em "participador", quando assiste, e em "obra" quando assistida de fora neste espaço-tempo ambiental. Esses núcleos participante-obra ao se relacionarem num ambiente determinado criam um "sistema ambiental" Parangolé, que por sua vez poderia ser assistido por outros participantes de fora.*³²

A noção de autor de uma obra é também posta em questão no momento em que o espectador passa a ser participante: ele se torna co-autor da obra quando a veste. Oiticica chegou a propor que fossem dados os materiais aos participantes, para que eles pudessem produzir suas próprias obras. A obra do artista fica, assim, completamente inacabada e aberta; ela depende da participação do outro. Não existe qualquer plano explicativo da sua utilização, nem indicações precisas, nem modelos preestabelecidos. O participante é deixado totalmente livre em sua ação.

*Quero fazer voltar o Parangolé ao gêmeo anônimo coletivo de onde surgiu, e com isso jogar fora as probleminhas de estética que ainda assolam nossa vanguarda em sua maioria, transformando a pequenez desses problemas em algo maior [...] nas Escolas de Samba ninguém sabe quem fez isso ou aquilo; o importante é o todo onde cada um dá tudo o que tem. Minha experiência como passista da Mangueira é fundamental para que eu me lembre disto: cada qual cria seu samba com improviso, segundo seu modo e não seguindo modelos; os que o fazem seguindo modelos não sabem o que seja o samba ou sambar.*³³

Esse mesmo gênero anônimo e coletivo preside à construção dos abrigos das favelas: é o arquiteto dos barracos. A arquitetura das favelas é determinante na criação de Parangolês. Oiticica compreendeu muito bem seus princípios construtivos; apropriou-se da concepção e dos materiais de construção dos barracos, sem, no entanto, copiá-los formalmente. Os Parangolês – é im-





portante insistir – não são ilustrações dos abrigos das favelas (mime-se), eles certamente se inspiram nesses abrigos, mas não de modo simplista e formal,

Na arquitetura da favela está implícito um caráter do Parangolê, tal a organicidade estrutural entre os elementos que o constituem e a circulação interna e o desmembramento externo dessas construções; não há passagens bruscas do quarto para a sala ou cozinha, mas a essencial que define cada parte que se liga a outra comunidade. Em tabiques de obras em construção se dá o mesmo, em outro plano. E assim em todos esses recantos e construções populares, geralmente improvisadas, que vemos todos os dias. Também feiras, casas de mendigos, decoração popular de festas juninas, religiosas, carnaval etc.”

As fachadas dos abrigos das favelas são fragmentadas formalmente, mas o interior dessas construções precárias é unário, constituído, no mais das vezes, de uma peça única, que se divide à noite em pequenos compartimentos, com a ajuda de cortinas em tecido ou em plástico (às vezes, cortinas de banheiro), para preservar a intimidade dos casais que ali dormem. São esses materiais das cortinas internas que vamos encontrar nos *Parangolês*, como se Oiticica tivesse escolhido o mais íntimo dos materiais usados para representar com maior pertinência a idéia de abrigo. Ele recorta os fragmentos de tecidos e de plásticos do interior das barracas para fazer as capas. Oiticica conseguiu fundir o interior e o exterior – espaço privado/espaço público – dos abrigos, conservando a preocupação principal, qual seja, a idéia de abrigar. Findos os *Parangolês* encerram essa idéia, muito embora ela seja mais evidente nas tendas que nas capas, bandeiras ou estandartes.

Por ocasião da morte de Oiticica, Clarival Vallares homenageou o artista-marginal – que em sua vida pouco dialogou com as instituições culturais oficiais – com um discurso no Conselho Federal de Cultura, na sessão de 8 de abril de 1980:

É aí ele formou os seis movimentos de Parangolê, admitindo a possibilidade de se imitar os favelados do Rio de Janeiro, quando com o mimado de disponibilidade, criam, também, artes. Vivenciam artes. Isso é profundamente verdadeiro. Basta que se veja quantas vezes a favela comparece ou vista temas de artistas ou pintores da categoria dos tenacados, para se sentir que naquela figura da geometria simples dos morros cariocas já existe em si o princípio estético universal na sua arquitetura.

É falso dizer que Oiticica imitou os favelados ou que simplesmente ilustrou a favela em sua arte. Jálio Oiticica, como vimos, viveu na Mangueira, na

sua escola de samba, experimentou essa favela, vivenciou-a. Reproduziu subjetivamente em seu trabalho de artista sua experiência de vida no morru, que é diferente da daqueles que lá vivem, por nunca ter sido um verdadeiro favelado. Como veio de exterior – da Zona Sul –, mesmo estando dentro da favela, guardava em relação a ela uma visão externa. Vallares, em seu discurso, faz referências a outros artistas “da categoria dos renomados” (sic) que tiveram as favelas como tema.²³ Mas uma enorme diferença separa esses artistas de Oiticica: eles não entraram de verdade numa favela para aí viverem essa experiência como Oiticica fez. Os pintores ditos renomados só fazem ilustrações da favela, de longe, em seus quadros. Oiticica, ao contrário, trabalha a estrutura dessas construções populares, a ambiência desse espaço singular. A estrutura dos *Parangolés* retoma o essencial das construções de favelas, e sua diferença maior em relação às construções convencionais é sua temporalidade singular.

*Sena pensou o Parangolé um buscar, antes de mais nada estrutural básico na constituição do mundo dos objetos [...] Esse interesse, pois, pela primariedade construtiva popular que só acontece nas paisagens urbanas, suburbanas, rurais, etc., obras que revelam um núcleo construtivo primitivo mas de um sentido espacial definido [...] O Parangolé não toma o objeto inteiro, acabado, total, mas procura a estrutura do objeto, os princípios constitutivos dessa estrutura, tenta a fundação objetiva [...] Nessa procura de uma fundação objetiva, de um novo espaço e um novo tempo na obra no espaço ambiental, adquire esse sentido construtivo do Parangolé a uma arte ambiental por excelência, que poderia ou não chegar a uma arquitetura característica.*²⁴

O *Parangolé*, como dizia Oiticica, implica todo um programa. Vai muito além do objeto – as capas, tendas ou estandartes. É também um processo complexo de busca da ambiência das favelas (samba/sociedade/arquitetura), que não passa pelo formalismo simplista ou estetizante. Trata-se da própria temporalidade desse espaço, que é buscada por Oiticica, como mostra Celso Favaretto:

*O Parangolé é mais do que a última ordem do ambiental: é a invenção de uma nova forma de expressão: uma poética do instante e do gesto; do precário e do efêmero.*²⁵

Os *Parangolés* foram mostrados ao público pela primeira vez em 1965, na exposição coletiva *Opinão 65*, no MAM do Rio de Janeiro. Na abertura da exposição, Oiticica chegou vestindo com um desses *Parangolés*, acompanhado

de um cortejo de amigos da escola de samba da Mangueira, também vestidos com *Parangolês*, tocando bateria, cantando e dançando samba. Foi um escândalo na época. Waly Salomão, seu amigo poeta, na época mais conhecido como Sailormoun, narrou o episódio histórico:

O "amigo da onça" apareceu para bagunçar o coreto: Hélio Otlicica, sôfregi e ágil, com sua legião de hinos. Ele estava programado, mas não daquela forma bárbara que chegou, trazendo não apenas seus Parangolês, mas conduzindo um cortejo que mais parecia uma congada feérica com suas tendas, estandartes e capas. Que falta de boas maneiras! Os passistas da escola de samba Mangueira, Mosquito (mascote do Parangolê), Miru, Imeca, Rose, o pessoal da ala Vê se entende, todos gorando para valer o apronho que promoviam, gente mesperada e sem convite, sem terno e sem gravata, sem lenço nem documentos, olhos esbugalhados e prazerosos entrando MAM adentro. Uma evidente atitude de subversão de valores e comportamentos. Barrados na baile. Impedidos de entrar. Hélio, bravo ao reverterem, disparava seu furibundo arsenal de palavras...¹⁰

Otlicica e os passistas da Mangueira foram efetivamente impedidos de entrar no museu, mas os diários da época registraram que a festa teve lugar no exterior do prédio, nos pilões projetados por Reidy e nos jardins desenhados por Burle Marx:

O que causou realmente impacto no grupo foram os trabalhos apresentados por Hélio Otlicica, os quais ele denominou de Parangolê. [...] Comentaremos o fato de a direção do MAM não permitir a exibição da "arte ambiental" no seu todo. Não foi possível a apresentação dos passistas, comandados por Hélio Otlicica, no interior do Museu, por uma razão que não conseguimos entender: barulho dos pandeiros, tamborins e frigideiras. Hélio Otlicica, revoltado com a proibição, saiu juntamente com os passistas e foram exibir-se no lado de fora, isto é, no jardim, onde foram aplaudidos pelos críticos, artistas, jornalistas e parte do público que lotava as dependências do MAM.¹¹

Os *Parangolês* foram criados para serem experimentados: ou a pessoa os veste e se move com eles, ou os vê em movimento quando eles são vestidos/levados por um outro participante. São experiências diferentes, que fazem parte da concepção da obra. As capas, tendas e bandeiras, imóveis, vazias, penduradas num cabide, são literalmente despidas de sua característica de *Parangolê*. E, no entanto, na *Documenta* de Kassel de 1997, estiveram assim expostos; havia mesmo um fio de ferro que impedia o público de tocá-los. De 1965 a

1997, as coisas não haviam mudado muito no meu artístico institucional, mas, dessa vez, em Kassel, não foram os passistas os impedidos de entrar no museu; a própria obra é que foi esvaziada de seu sentido. Não podia mais ser experimentada pelo público, que voltava, assim, a seu *status* original de simples espectador, sem direito a qualquer participação.

Para justificar sua decisão de proibir a experiência da obra de Oiticica em Kassel, Catherine David,¹⁵ curadora da exposição, deu três razões: primeiro, ponderou que a *Documenta* é uma exposição para o grande público, o que torna impossível a manipulação de obras frágeis – e, no entanto, eram réplicas que estavam expostas,¹⁶ capas feitas especialmente para serem experimentadas, sem o risco de estragar as originais. Em seguida, afirmou que a noção de experiência da obra, a vivência, não era, nuni país europeu, a mesma que no Brasil, o que a deixava temerosa de que a obra de Oiticica fosse tomada como algo entre a “arqueologia e o folclore”, uma vez que, na Europa, a ideia do carnaval do Rio era exageradamente estereotipada. Acontece que os *Parangolês* são diretamente ligados ao samba e ao carnaval, mitos do Rio, que não são “folclóricos”, pois são produtos de verdadeiras vivências. Para terminar, David achava que era preciso historicizar a obra de Oiticica, o que, sem dúvida, é preciso fazer inevitavelmente. Mas a ideia original da experiência dos *Parangolês*, em movimento, não seria mais interessante de ser guardada para a história que capas vazias e imóveis, já desbotadas? Os vídeos das manifestações coletivas com os *Parangolês* em ação, ou mesmo as fotos de pessoas dançando vestidas com *Parangolês* funcionam melhor para esse fim que capas penduradas em cabides, cercadas por um fio de ferro, parecendo mais uma instalação ruim que uma manifestação de *Parangolê*, sempre muito livre e aberta.

Oiticica participou de alguns eventos coletivos com esses *Parangolês*. A manifestação mais mediaticada foi a que se chamou *Apocalipapôtese*, realizada em 1968, também nos jardins de Burle Marx no Aterro do Flamengo, com outros artistas, como Lygia Pape, Antonio Manuel e Rogério Duarte, os passistas da Mangueira e um grande público, que participava ativamente, com direito até a produzir seus próprios *Parangolês*. No meio desse público anônimo, Oiticica notou a presença de um turista especialmente impressionado com o evento, o compositor John Cage, um dos “papas” do *happening*, do grupo *Fluxus*,¹⁷ de passagem pelo Rio. Esse evento coletivo foi o último antes do endurecimento da ditadura militar no Brasil, com o Ato Institucional n.º 5, de dezembro de 1968.

Em 1969, Hélio Oiticica partiu em exílio voluntário para Londres (*Whitechapel Experience*), indo depois para Nova York, onde ficou por quase





ento anos, de 1970 a 1978. Nessa temporada nova-iorquina, criou novos *Parangolés*, muito diferentes dos influenciados pela sua vivência das favelas do Rio. Em Nova York, eles são inspirados por uma nova paisagem urbana. As novas capas foram feitas com materiais mais sofisticados e eram também muito mais formais, rígidas, estráticas, à imagem dos arranha-céus da cidade, que serviam de cenário para suas fotos.

HO partiu no final do ano de 1970 para morar em Nova York e lá não queria viver olhando o espelho retrovisor. As capas ali realizadas e vestidas por Omar Salomão, Luiz Fernando e Romero agora são incrustadas nos telhados fuliginosos do Low East Side em na frente do World Trade Center Building um em algum pier do rio Hudson. Vibram com o vigor da megalópolis "grande maçã" e não transpiram nenhuma saudade da ambiência do minto. Novos personagens, novas vivências, novos desdobramentos. Parangolé = o corpo esplende como fonte renovável e sustentável de prazer; concreto; maleável de extrema adaptabilidade aos lugares mais diferentes entre si.¹⁶

A mudança não foi só de cenário, foi também de trilha sonora. Oiticica passa a falar de rock: o ritmo muda, mas permanece a idéia.

Fui com a Mangueira que eu descobri que a dança é a dança que se dança. A única diferença que há entre samba e rock é que no samba, você tem que ser iniciado nele, pra você poder usufruir dessa descoberta do corpo dançando sozinho. Agora, o rock dispensa esse estágio de iniciação. Ao passo que o samba é uma coisa mais ligada à terra, ligada a coisas míticas das quais o rock prescinde. O rock já sintetiza tudo isso, você já é iniciado desde que ele te atinge. O samba, eu ligo que tr a ele.¹⁷

[...] descobri q o q faço é música e q música não é "uma das artes" mas a síntese da consequência da descoberta do corpo: por isso o rock p.ex. se tornou o mais importante para mim pôr em xeque dos problemas chave da criação (o SAMBA em q me iniciiei veio muito com essa descoberta do corpo na início dos anos 1960: PARANGOLÉ e DANÇA nasceram juntos e é impossível separar um do outro); o ROCK é a síntese planetário-fenomenal dessa descoberta do corpo.¹⁸

A idéia do *Parangolé* é adaptável a diversas situações e é sempre atual. Hoje é possível encontrar na Internet, no site *art world on line*, o *Parangolé* reinterpretado pelo artista nova-iorquino Jordan Crandall, os *Cyber-Parangolés*, acompanhados da legenda: "d'après Oiticica".

Essa idéia de *Parangolé*, sobretudo em sua relação com a temporalidade, idéia de experiência do movimento fragmentário, de mudanças contínuas provenientes do movimento, representa muito bem o processo espaço-temporal fragmentário dos abrigos das favelas que pretendo, aqui, a partir da noção de fragmento, desenvolver teoricamente.

A noção de Fragmento

A mais exigente das artes tende a ultrapassar a forma como totalidade e chega ao fragmentário.

T. W. Adorno, *Teoria estética*, 1970.

A imagem tradicional da arquitetura sempre esteve ligada à idéia do sólido e do fixo. É mesma que os arquitetos contemporâneos apresentam suas obras como instáveis, em pedaços, em movimento, elas permanecem sólidas, estáveis e fixas. É possível, no entanto, simular uma construção imaginária numa rede de computador e ir modificando-a sem parar, decompindo-a ao infinito, o que redundará em uma multiplicidade de formas efêmeras, impossíveis de serem construídas em tempo real.

*Ai está nossa única arquitetura de hoje: grandes telas sobre as quais refratam átomos, moléculas, partículas em movimento. Não é uma cena pública, um espaço público: são gigantescos espaços de circulação, de ventilação, de ramificação efêmera.*³⁶

O movimento do imóvel. O mesmo princípio criou o cinema: movimentar a fotografia estática. É a temporalidade que diferencia uma foto de um filme. A temporalidade é também a chave da fragmentação, dessa vontade contemporânea de quebrar, despedaçar, partir, explodir, esmigalhar, dividir, rasgar, em suma, de transformar em fragmento.

*A fragmentação, marca de uma consciência tão forte que seria preciso dela se desfazer para atingir-se a si mesmo, não por um sistema disperso ou pela dispersão como sistema, mas pelo fazer em pedaços (o rasgar) aquilo que nunca existiu anteriormente (de modo real ou ideal) como conjunto, nem, a partir de então, poderá se unir novamente em alguma presença futura. O espaçamento de uma temporização a que, falaciosamente, só se capta o ausente de tempo.*⁴⁰

A fragmentação da sociedade contemporânea poderia ser analisada em sua dimensão temporal. Mudanças muito rápidas são impossíveis de serem concet-

zadas em tempo real, o que engendra defasagem, intervalo. A desordem aparente pode ser o resultado de uma ordem que muda rápido demais, e o desequilíbrio, o de um equilíbrio dinâmico. A desordem se resume numa ordem temporal que parece complexa, mas cuja complexidade – bem como a descontinuidade, uma continuidade com intervalos – pode ser observada nas mudanças contínuas. O movimento constante faz o fim permanecer indeterminado. O inacabado se impõe, a ordem é incompleta e mutável. É um movimento em potencial em direção a completude ou algo como a incerteza de futuro e a sugestão de inúmeras possibilidades de prolongamento. O inacabado incita a exploração, à descoberta.

Os fragmentos são separações inacabadas; o que eles têm de incompleto, de insuficiente, trabalho da decepção, e sua deriva, o sinal de que, nem unificáveis, nem consistentes, eles se deixam separar por marcas com as quais o pensamento, ao declinar e ao se declinar, imagina conjuntos futuros que, ficticiamente, abrem e fecham a ausência de conjunto, mas, definitivamente fascinado, não pára, sempre mantido pela vigília nunca interrompida. Daí a impossibilidade de dizer que tenha bando intervalo, pois os fragmentos, destinados em parte ao branco que os separa, encontram nessa distância não a que os termina, mas a que os prolongará, o que já os prolongou, fazendo-os persistir por sua incompletude, sempre prontos a se deixar trabalhar pela razão incansável, em vez de permanecer a palavra deposta, deixada do ludo, o segredo sem segredo que nenhuma elaboração consegue preencher.⁴¹

Da incompletude fragmentária decorre outra característica da “grande velocidade das mudanças”, a saber, a “efemeridade”. A sociedade de consumo convida a refletir sobre a duração de objetos e de produtos, que têm vida cada vez mais efêmera. Mesmo com o desenvolvimento tecnológico, os objetos não mais são feitos para durar, e sim para serem consumidos o mais rápido possível. A durabilidade não interessa mais. O incompleto é, a partir daí, o efêmero. A efemeridade de uma forma, a longo prazo, é análoga a do ser vivo. A materialização de uma ruptura. A nostalgia de uma unidade que, talvez, jamais tenha acontecido e que continuará sem acontecer. O fragmento é, em geral, definido como pedaço de uma coisa que se quebrou, se partiu. A noção de tempo fica ausente. Maurice Blanchot dá outra definição:

Fragmento: para além de qualquer fratura, de qualquer explosão, a paciência de uma impaciência, o pouco a pouco do repentino [...]. O fragmentário, mais que a instabilidade (a não-fixação), promete a confusão, a desordem.⁴²

A "desordem" é necessária porque a força do Fragmento está precisamente em suas potencialidades anárquicas que provocam tensões. Podemos então considerar a confusão como provisória e a ordem fragmentária como ordem em construção, em transição, intermediária, em transformação contínua. O Fragmento e força daquilo cuja natureza não conhecemos, daquilo que não oferece qualquer garantia de atualização. O Fragmento semia a dívida. Ele pode ser um pedaço, uma etapa ou um todo, inclusive, o contrário de si mesmo. O acaso se instala.⁴¹ A arquitetura tem grandes dificuldades em enfrentar os riscos do acaso, do aleatório, do arbitrário, do fragmentário.

Anne Cauquelin, em sua obra *Comment traite du fragment*, aponta as duas atitudes geralmente aceitas no que concerne ao Fragmento: a pejorativa e a superestimativa. No primeiro caso, o Fragmento é maléfico e indesejável:

O que diz efetivamente o crítico amargo da desordem fragmentária? Que o fragmento é parte indevidamente despregada de um todo, do qual sinaliza o lamentável desaparecimento, e, aliado ao futur dos homens, a sua ignorância, nada mais é que fenda, fissura marifera, que introduz a dissimilitude na harmonia inicial. Por isso, e preciso recolocá-lo em seu lugar, como uma peça de quebra cabeça que deve entrar a qualquer custo no desenho geral.⁴²

No segundo caso, ele é, ao contrário, a perfeição em si mesma, a forma privilegiada do infinito, do único e da totalidade:

O fragmento é essa explosão, fechada nela mesma e indivisível, a única resposta a dar ao universo infinito. Forma perfeita, na sua rotunda brevidade, ele ignora, nos limites que são os nossos, a instantaneidade da presença do todo.⁴³

Essas duas atitudes olham o Fragmento na perspectiva da unidade (no sentido clássico): na primeira, ele é parte dessa unidade; na outra, ele a copia. Nessa perspectiva, a atitude pejorativa considera o Fragmento contra a unidade, e a atitude que o superestima o opõe ao fragmentário, considerado vulgar. Portanto, o horror ao fragmentário está presente nos dois casos, uma vez que o Fragmento é contrário à razão, ao "homem sensu". O problema reside exatamente na maneira de referenciar o Fragmento a uma razão já estabelecida e sempre unitária, unificadora.

Em vez de considerar o Fragmento como destituído de sentido – o sentido pertencendo ao "todo" ao qual ele se opõe – ou como o sentido "concentrado" – ele sendo o microcosmo, uma cópia perfeita do "todo" –, é melhor considerar que o Fragmento tem um sentido próprio, singular, intrínseco, que não pode ser

compreendendo numa lógica unitária. O mais interessante e exatamente buscar uma forma singular de tratar o fragmento, isolando-o, desatando-o de todas as ligações possíveis, evitando explicações e, sobretudo, recusando as referências exteriores: promover a solidão e a auto-referência. Esse isolamento, esse desatamento, se torna necessário, sem sombra de dúvida, a toda e qualquer abordagem relacionada ao universo fragmentário, da mesma forma que é necessário, num laboratório, isolar um vírus *in vitro* para estudar seu mecanismo particular, seu metabolismo próprio. A. Cauquelin começa seu capítulo sobre o Fragmento com uma citação de E. Schlegel:

Semelhante a uma pequena obra de arte, um fragmento deve ser totalmente destacado do mundo em sua volta e fechado nele mesmo como num ovo.

Cauquelin tenta captar a lógica fragmentária a partir da ação ordinária e, como consequência, a partir da obra de arte como uma de suas manifestações. Ela faz a análise do processo fragmentário se voltar para o campo da estética, sobretudo através da prática do cotidiano e do estudo da doxa.

Longe de ser um auxiliar, subordinado a um processo comum, o fragmentário é constitutivo do espaço da arte, assim como é constitutivo desse outro espaço que é o das nossas ações comuns [...] O estudo da doxa, que qualificarei como comportamento "comum", mostra sua fragmentação, seus jogos de sentido, sua instabilidade: mostra também que suas produções só podem ser compreendidas como fazendo parte de uma lógica singular [...] Junte-se a isso que o autor do fragmento em si mesmo, a sua suspensão, sua explosão, sem ser necessário relacioná-la a qualquer espécie de explicação fora dele, me parece uma das condições necessárias à abordagem das obras de arte.⁴⁰

Jean-Luc Nancy distingue dois tipos artísticos de fragmentação: "De um lado, a que corresponde ao gênero e à arte do fragmento, cuja história se fecha sob nossos olhos; de outro, a que nos chega e chega à arte". Ele opõe assim uma fragmentação histórica, já clássica, romântica,⁴¹ a uma fragmentação nova, contemporânea, que ele chama, apropriando-se do termo de Mandelbrot, de "fractalidade":

Quando Frédéric Schlegel comparava o fragmento a um ovo, conferia-lhe toda a autonomia, toda a finitude e toda a vida da "pequena obra de arte". Somente o pequeno faz aqui a diferença entre uma arte do fragmento e uma arte da "grande obra". [...] Diferente seria a "fractalidade".

com a qual agora deportamos – e que a fragmentação também anuncia a. Mais do que do fim ambíguo do fragmento, trata-se agora de sua reprodução [...] Haverá, portanto, duas extremidades do fragmento: uma no esgotamento e na finitude, outra no evento e na apresentação.⁶⁸

Essas duas extremidades fazem parte do Fragmento. É preciso apreendê-lo como um “oráculo” vivo e autônomo, imaginar seu mundo interior diferente do nosso e, assim, talvez compreender seu imaginário (ele jamais responde por sua identidade; não se mistura).

Volta ao fragmento: apesar de jamais ser único, não tem limite exterior – a fora onde ele está não é seu limite –, e, ao mesmo tempo, não tem limitação interna (não é o oráculo fechado em si mesmo): no entanto, algo de estrito, não por causa de sua brevidade (ele pode se prolongar como a agulha), mas por causa do estreitamento, do estrangulamento até à ruptura; os elos se arrebitaram (vós não fizeti falta). Nada de plenitude, nada de vazio.⁶⁹

A relação interna do Fragmento com ele mesmo (auto-referência) não faz parte do que podemos ver, e acontece fora de toda ligação com o exterior. Ou seja, o Fragmento constitui um mundo a parte, um sistema autônomo, difícil de ser captado, mas não totalmente fechado em si: o que o cerca é transponível, porque inacessível. Um paradoxo. Entretanto, um fragmento não existe para significar o que quer que seja, mas para se designar a si mesmo e, através de seus limites, delimitar o mundo em torno de si. É preciso, sobretudo, aceitar esse vazio de significação resultante da auto-referência e renunciar a qualquer linearidade. Na lógica fragmentária, somos confrontados com o acaso, o aleatório, o ocasional, o efêmero e com a incompletude. Mas o que não tem fim é também da ordem do infinito. A anulação do “antes” e do “depois”, somente a consideração do pontual, do detalhe: Fragmento. O esquecimento do princípio de “começo-meio-e-fim”. A poesia do incompleto e também ilimitada. A incerteza se prolonga e a tensão se instala. É uma prática de desligamento, que se afasta de toda lógica causal, de toda ligação coerente. O verdadeiro Fragmento não quer se religar a nada, nem mesmo a outro fragmento; nunca vai em direção à unidade. Isso cria um fragmento isolado, em dissidência, em desunião, em interrupção.

“Fragmento”, nome com a força de verbo e, todavia, ausente: rachadura, rastros sem restos, interrupção como palavra quando o cessar da intermitência não pára o deir, mas, ao contrário, o provoca na ruptura que a ele pertence.⁷⁰

O Fragmento proclama o silêncio e uma verdade sempre interna, dentro de si mesmo. Seu espaço é o do não-lugar, o lugar do meio, o local deslocado, em suspensão, transitório, em construção. Uma certa distância é necessária para compreender o espaço fragmentário. Ele impõe o intervalo, a suspensão. O espaço do "na",⁵¹ como um princípio zen. O Fragmento surge agora do vazio, suspenso num tempo e num espaço próprios, segundo uma lógica singular. Para captar o raciocínio fragmentário, é necessário renunciar a causalidade, à explicação por causas e efeitos, à cadeia do desenvolvimento conceitual e, sobretudo, a qualquer cronologia. Trata-se de se familiarizar com as medidas, com os esboços, com as superposições e as diversas formas resultantes de outra concepção temporal. O tempo fragmentário não é linear, poderia ser circular ou melhor, em espiral, com diferentes níveis desenvolvendo-se mutuamente. Nele, o fim e o começo se misturam, se opõem e se unem outra vez.

A arquitetura sempre esteve ligada à idéia do durável. O homem construiu sua história a partir das ruínas de outras épocas. Os povos da Antiguidade construíam para a eternidade; a referência temporal era o tempo dos deuses. Um mesmo cantareiro de obras conhecia diversas gerações de construtores. Não construímos mais pirâmides,⁵² mesmo assim, quando pensamos numa casa, pensamos ainda em uma construção resistente, feita para durar.⁵³ Construímos que os arquitetos têm uma preocupação prânica com o tempo, têm o prazer de desafiar Círculos e, talvez, ainda, uma atração megalômana pelo eterno. Por outro lado, o que mais particularmente nos interessa da noção de Fragmento é da ordem do efêmero e do inconstante – do momento – *Kairos*. O tempo temporário, heterogêneo, não mensurável ou desmedido.

O tempo só é mensurável quando é constituído como homogêneo. Assim, o tempo é um desenrolar cujas etapas se interligam umas às outras, seguindo a relação do antes com o depois. Tudo antes e tudo depois pode ser determinado a partir do agora, que, no entanto, é em si mesmo arbitrário. [...] fica claro, ao mesmo tempo, que a questão da quantidade de tempo, a questão da duração e do quando – se a futuramente é verdadeiramente o tempo – deve permanecer e deve ficar fora de mensurações.⁵⁴

A partir do momento em que nos distanciamos das preocupações temporais objetivas da prática arquitetural, não mais assumindo o conceito de tempo ligado como o encadeamento previsível das horas de um relógio (tempo "mensurável"), constatamos que o conceito de espaço e geralmente considerado prioritário em relação ao de tempo no pensamento arquitetural. Mesmo que diversas vezes os arquitetos tenham afirmado o contrário, não é possível negar uma

certa predominância do espaço. Uma evidência: na expressão espaço-tempo, o espaço "concreto" vem em primeiro lugar, pois é mais tangível que o tempo "abstrato", segundo em importância. Assim também na expressão corrente "um espaço de tempo":

O espaço de tempo, na sua aceção corrente – intervalo medido entre dois instantes pontuais – é o resultado de um cálculo do tempo. Por esse cálculo, o tempo representado como linha e parâmetro, o tempo unidimensional, é medido por números. Nessa maneira de pensar, o dimensional do tempo – entendido como passo a passo da sequência das ações – é emprestado da representação do espaço como tridimensional.⁴⁴

Que se dobra ao esquema do espaço, ajustando toda coisa temporal sob o conceito abstrato do espaço de tempo. Metáfora que subentende toda atividade no tempo como um fio (o fio do tempo), enlaçando suas figuras diversas na forma de um desenho, de um plano ou de uma arquitetura. Luta cortada aqui e ali de insêcias e de esquecimentos, que volta à sua fonte ou corre em direção ao seu fim. Em suma, o espaço, matéria primeira da arquitetura e da arquitetura, submete o tempo à própria "essência", e só trabalha com ele mediante a interposição de uma figura espacial.⁴⁵

É muito mais fácil imaginar uma figura espacial que imaginar uma figura temporal, sobretudo para um arquiteto. O espaço é sempre caracterizado como matéria presente e inelutável, às vezes, mesmo como um dado; daí a expressão "dar lugar".⁴⁶ O espaço faz parte das coisas visíveis, é continuamente "edificante"; pertence à ordem do estabelecido e à razão que edifica. O tempo – não mensurável –, ao contrário, faz parte do que não é tangível, do que é da ordem do cambiante, da surpresa; e, assim como a noção de Fragmento, a noção de tempo não tem forma concreta fixa. De certo, tudo isso lembra a temporalidade, o tempo do momento (*Kairos*), e não o tempo linear, calculado e previsível de *Cronos*, com sua imagem toral (o quadrante e um aparelho de medida, o cronômetro).

Segundo Heidegger,⁴⁷ a temporalidade não é, ela temporaliza. Para todos os que acabam seguindo o linear "fio do tempo" comum, a temporalidade é considerada demasiado abstrata (um "agora"); e é justamente fazendo abstração da temporalidade que a maioria dos arquitetos chega a concretizar, a construir.

[...] esquecer o tempo é a condição do exercício da arquitetura, na medida em que o material espacial é promovido à ordem de necessidade, ao passo que o tempo se converte em figura acessória e incômoda.⁵⁹

Esquecendo o tempo, o homem se esquece de si mesmo e, esquecendo o homem, a arquitetura perde a razão de existir. Quando a temporalidade não tem forma, não se deixa mais “especializar”, a arquitetura não chega mais a criar com o tempo, porque ela só sabe se reconhecer através de formas sólidas e estáveis. “A perseguição das formas é apenas uma perseguição do tempo, mas, se não há formas estáveis, não há mesmo forma alguma.”⁶⁰

Entretanto, “temporalizar” a arquitetura não é necessariamente uma atitude formal — uma arquitetura fragmentária não é forçosamente uma arquitetura fragmentada na sua forma —, ao contrário, a forma continua a ser uma figura espacial, quer dizer, ainda uma maneira de “especializar” o tempo.

É verdade que há algum perigo em ahar esse gênero de representação gráfica, pois, em todo diagrama geométrico, o tempo aparecerá enganosamente espacializado [...] A espacialização do tempo é apenas uma forma mais recente e mais concreta dessa tendência muito antiga.⁶¹

Uma arquitetura sobretudo “temporalizada” seria possível a partir da valorização da temporalidade sem, necessariamente, menosprezar o espaço, mas com a tentativa de inverter a ordem habitual — a espacialização do tempo torna-se a “temporalização” do espaço.

A tentativa de Hawking foi, como eu dizia, de espacializar o tempo. Pode-se tentar espacializar o espaço, ver quais são os fenômenos irreversíveis que podem dar origem ao espaço-tempo.⁶²

O aspecto temporal da noção de fragmento, o tempo fragmentário, não pode ser condensado em um só conceito; ele pode, sim, ser desdobrado em duas posições/hipóteses divergentes: de um lado, a ideia de “tempo real”; de outro, a de “tempo diferido”, conceito desdobrado, o tempo do mito de Prometeu e de seu dímlo, Epimeteu.⁶³ A noção de tempo real faz parte do discurso contemporâneo a propósito da velocidade e da aceleração de nossa época. Isso tem a ver também com a evolução das telecomunicações e da informática, a televisão, a inteligência artificial, o hipertexto, a interação globalizada, a transmissão das informações imediatas, a Internet etc.⁶⁴ Estamos na idade da simultaneidade, do acontecimento imediato. O tempo, sendo ínfimo e não podendo mais ser percebido, a sensação de espaço percorrido não mais existe, e a velocidade pode ser considerada “transcendental”. Não há mais percurso, distâncias a vencer. A velocidade dilata o tempo no instante em que ela estreita

o espaço.⁸⁵ Idéias científicas semelhantes podem ser encontradas nas teorias da complexidade, nas teorias da catástrofe, do caos ou ainda na teoria dos fractais de Benoit Mandelbrot e, mais particularmente, no princípio da fragmentação infinita das dimensões.⁸⁶

Além disso, o debate científico a esse propósito está muito longe de estar fechado, embora a tendência continue a ser a de criar modelos (mesmo quando passa a tentar modelizar o acaso, o caos etc.) sempre espacializantes (formalizações). A noção de "tempo real" exigirá cronómetros cada vez mais precisos, e a ideia de um tempo que escapa infinitamente está sempre presente, mesmo que o tempo esteja cada vez mais acelerado. Esse tempo continua então a fazer parte da *matéria* comum do tempo (o tempo mensurável), e essa noção de "tempo real" – apesar de estar muito em voga atualmente, de ser parte dos discursos sobre a fragmentação da sociedade contemporânea – não corresponde ao que considero ser a noção de Fragmento, pois se trata de um tempo sempre cronológico e regular.

Na técnica moderna, a antecipação tende a se reduzir a um cálculo realizado em tempo real; esse "tempo real" é a questão para a técnica moderna – e é a utilização do tempo como essencialmente diferido, diferença, eternidade.⁸⁷

A noção de tempo "diferido", em compensação, renuncia a essa linearidade temporal, a toda essa cronologia possível, à ordem estabelecida: presente/passado/futuro. Esses diferentes tempos se envolvem mutuamente, estão entrelaçados, dobrados uns nos outros e formam o que podemos chamar de tempo cíclico com mudanças contínuas, ou tempo "espiralado", um tempo em espiral. É o tempo da repetição sem volta ao mesmo, e sim com volta ao outro – "o mesmo indefinidamente alterado" –⁸⁸ uma volta à diferença, o tempo da diferença.

Paul Virílio evoca um tempo intensivo que será capaz de suplantar o tempo extensivo dos calendários e da história.⁸⁹ Um tempo que se desenrola no interior dele mesmo, como o núcleo de Schlegel, mas sem que aquilo que o cerca impeça seu desenvolvimento; é mais uma "nómade" deleuziana que uma nómade leibniziana.

Seria possível reter dessa ideia uma valorização do presente, mas de um outro presente, aquele que é o lugar da intensidade, que contém o passado e o futuro misturados. O passado é ainda presente na memória, assim como o futuro, sempre começando a se realizar. É o tempo do momento (*Kairos*), o tempo dos acontecimentos, o tempo eventual... O acontecimento.





*O acontecimento não é o ter-lugar, é o incommensurável do chegar a todo e qualquer ter-lugar, o incommensurável do espaçamento, da reprodução, do chegar a todo espaço disposto no presente de uma apresentação. [...] O acontecimento será a apresentação como gesto ou como moção, até como emoção, e como ex-posição fractal; a apresentação como fragmentação.*⁷¹

*Acontecimentos: incidente, ocorrência; parte de programa. Os acontecimentos na arquitetura podem conter certos usos, funções particulares ou atividades isoladas. Abrangem os momentos de paixão e também o momento da morte. Os acontecimentos têm sua própria independência e sua própria lógica. Raramente são a consequência de seu contexto ou de circunstâncias à sua volta.*⁷²

Para Andrew Benjamin, o acontecimento é mais que uma ocorrência/fato: o acontecimento tem uma "sobrevida". Sobrevive, continua a estar presente. O acontecimento e o presente estão sempre ligados, mas o tempo é pensado fora da continuidade histórica, a historicidade.⁷³ Andrew Benjamin mostra outra lógica, a do dom, daquilo que já foi dado (que está sempre sendo dado) e explica que a temporalidade da repetição não é a repetição do mesmo, é a repetição do *Tólos*. Repetição iterativa, segundo Peter Eisenman.⁷⁴

A repetição é um modo de pensar o tempo de maneira diferente, a temporalidade sendo intrínseca ao acontecimento.⁷⁵ É exatamente a oportunidade da arquitetura ("*opening for architecture*"), segundo Andrew Benjamin, a oportunidade para o acontecimento da arquitetura, para a experiência arquitetural.

*Seria possível uma arquitetura do acontecimento? Se o que nos chega assim não vem de fora, ou, antes, se esse fora nos compromete com aquilo mesmo que somos, haverá um agora da arquitetura? E em que sentido?*⁷⁶

Segundo a noção de tempo real, em que não há mais percurso possível, a experiência da arquitetura torna-se paradoxal. Seria possível falar de arquitetura virtual, virtualmente em movimento, em direção a seu próprio interior, ou de uma arquitetura/escultura, quando o espaço torna-se abertura e sua estrutura está suspensa. Em compensação, o tempo é essencialmente "diferido", diferente, diferenciada. O que chamamos de tempo real seria "não-diferido" e, mesmo fazendo parte de nossa vida, está ainda longe de ser a regra no cotidiano. Na realidade, apesar de todo desenvolvimento tecnológico, o homem continua sempre a ter seu corpo e sua inelutável materialidade e, assim, ele conserva hábitos primitivos, tais como o de construir uma casa para nela habitar.

Seguindo a noção de tempo diferido,⁹⁰ a fórmula de Andrew Benjamin – em presença, de novo/pela primeira vez – pode ser interpretada como o “de novo” representando a repetição, e o “pela primeira vez”, a diferença. Introduzir a temporalidade mantendo *Têlos*. Mas que será o *Têlos* da arquitetura?

*O Têlos da arquitetura articula e, portanto, é a articulação do trabalho do já dado. Exalta um entrelaçamento que marca a participação da Têlos da arquitetura no processo ativo próprio de sua existência, quer dizer, sua efetivação. A função do Têlos é fornecer as condições de possibilidade própria à arquitetura e também tornar possível não somente a experiência da arquitetura, mas também a experiência da arquitetura como tal. Essa adição não é um simples suplemento.*⁹¹

É a idéia original de arquitetura que está em jogo, o *arché* da *tectura*, a função da arquitetura⁹² de se manter como tal. O *Têlos* concerne ao habitar (a arquitetura alça, *architecture habuses*),⁹³ e o habitar só existe em sua relação com o tempo.⁹⁴

A noção de Fragmento é baseada na temporalidade, no tempo fragmentário que esta, por sua vez, baseado na repetição diferente, cuja imagem é a espiral. Esta figura, diversamente da do círculo, é composto por uma repetição que abrange a diferença e que, por isso, não pode ser uma simples repetição do mesmo.

*De toda maneira, a repetição é a diferença sem conceito. Mas um caso, a diferença é somente formulada como exterior ao conceito, diferença entre objetos representados por um mesmo conceito, quando sobre a diferença do espaço e do tempo. No outro caso, a diferença é interior à idéia; ela se desdobra como puro movimento emular de um espaço e de um tempo dinâmicos que correspondem à idéia. A primeira repetição e repetição do Mesmo, que se explica pela identidade do conceito ou da representação; a segunda é a que abrange a diferença e se concebe a si mesma na alteridade da idéia, na heterogeneidade de uma “apresentação”. Uma é negativa, pela falta do conceito, a outra afirmativa, pelo excesso da idéia. Uma é hipotética, a outra, categórica. Uma é estática, a outra, dinâmica. Uma é repetição no efeito, a outra, na causa. Uma é extensiva, a outra, intensiva. Uma é comum, a outra, extraordinária e singular. Uma é horizontal, a outra vertical. Uma é desenvolvida, explicada; a outra, fechada, precisa ser interpretada. Uma é revolutiva, a outra, evolutiva. Uma é igualdade, comensurabilidade, simetria; a outra, fundado no não igual, no incommensurável, ou no dissimétrico. Uma é material, a outra, espiritual [...]*⁹⁵

A segunda repetição de Deleuze é a que mais interessa, mesmo que estejamos conscientes de que as duas repetições não são de modo algum independentes uma da outra e de que uma faz parte da outra. A repetição diferente é a que compreende a temporalidade.

Efetividade concreta do jogo profético das marcas, através do qual há repressão, volta ao passado que está sempre presente. O sentido dessa antecipação que revém traz o nome de epimêthai: saber posteriormente, quer dizer, diferir na diferença. O tempo só pode ser diferido: diferentemente e diferenciação.³⁰

Entramos então no campo da *différance* de Derrida, que quer refotografar o aspecto temporal da noção da diferença. A *différance* compreende os dois sentidos aparentemente distintos do verbo diferir: “[...] o diferir como discernibilidade, distinção, distância, diastema, espaçamento, e o diferir como desvio, adiamento, reserva, temporização”.³¹

Nossa espiral será, portanto, a insigem de uma repetição diferente, que abrange o espaçamento e a temporização (ou temporalidade). Pode-se dizer que a expressão “repetição diferente” é pleonástica, mas um pleonasmo não é outra coisa que não uma repetição. Segundo sua lógica fragmentária, uma repetição será sempre diferente, como é o caso do teatro, onde cada apresentação é um novo espetáculo: a cada repetição se opera uma mudança, principalmente a mudança do público. Maurice Blanchot diz que sempre é preciso falar duas vezes: “Mas por que duas? Por que duas falas para dizer a mesma coisa? Por que aquele que a diz é sempre o outro”.³²

É, um efeito, sempre uma questão de alteridade, de alteridade em arquitetura. A questão rem a ver com o que faz a diferença entre a bricolagem dos favelados e a arquitetura dos arquitetos, entre o barraco e a casa. Hélène Oricica nos mostrou com os *Paramiglés* que a chave conceitual do abrigo está na temporalidade. É, portanto, a temporalidade que diferencia efetivamente a ideia de abrigar da de habitar, da noção de habitação permanente, importante pilar constitutivo da própria ontologia da arquitetura ocidental.

A grande distinção entre a maneira de tratar o espaço dos favelados e dos arquitetos decorre também de sua relação com a temporalidade: conforme a ideia seja de abrigar ou de habitar, há um processo espaço-temporal diferente. Podemos dizer, então, que os arquitetos têm o hábito de espacializar o tempo, enquanto os favelados agem mais temporalizando o espaço. Essa oposição é evidente quando comparamos, por exemplo, a maneira de conceber o espaço dos arquitetos – que partem de projetos, de projeções de futuro espaciais e formais – à dos favelados, que não têm projetos preestabelecidos e que só vão

tendo o contorno da forma do espaço em construção à medida que a vão investindo. Além disso, nos projetos arquiteturais, a finitude da forma já é predefinida e fixa, ao passo que, nas favelas, os abrigos quase nunca estão terminados nem têm forma fixa. O projetar implica também, na maioria dos casos, um planejamento, uma racionalização, em outros termos, uma repetição do mesmo. No caso da favela, isso é impossível, pois não se pode bricolar duas vezes do mesmo jeito. Como disse Heráclito, jamais nos banhamos duas vezes no mesmo rio.

Dessa imagem da espiral do tempo fragmentária, imagem temporal da repenção diferente e, portanto, da noção de Fragmento, passo a outra figura conceitual: o Labirinto.

No

1. Cl

2. Id

3. Id

4. Ga

vitr

e, p

teck

Tad

e un

stor

Edit

5. A

Cha

6. Di

Rup

Cor

e a

um

Eug

rac

insp

era

e no

con

São

que

pa

clar

ar

ar

Notas

¹ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 26. (T.d.a.)

² Idem, p. 27.

³ Idem, p. 32.

⁴ Gottfried Semper é o teórico da arquitetura que, no século XIX, contestou a teoria vitruviana da cabana primitiva como origem da arquitetura. Para ele, sua origem é têxtil e, portanto, não construtiva. Entre seus textos, ver particularmente: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, v. I, Frankfurt a.M., 1860, v. II, München, 1863, e uma obra recente sobre o tema: *Il principio del rivestimento – Prolegomena a una storia dell'architettura contemporanea*, de Giovanni Fanelli e Roberto Gargiani, Roma, Editoria Laterza, 1994.

⁵ Adolf Loos, "Le principe du revêtement" (04/09/1898), in *Paroles dans le inde*, Paris, Champ Livre, 1979, p. 72. (T.d.a.)

⁶ Dois grupos de sensibilidade construtiva formaram-se nos anos 1950: um em São Paulo – Ruptura – e o outro no Rio – Grupo Frente. O grupo paulista, conduzido por Waldemar Cordeiro, estava ligado ao paisagismo, à arquitetura, ao design e às artes gráficas. A poesia e a música concreta também tinham papel importante no movimento; não é à toa que os irmãos Haroldo e Augusto de Campos são conhecidos como precursores (com o suíço Eugen Chruiger) da poesia concreta mundial. Os paulistas eram bastante "ortodoxos", racionalistas e mecânicos, assim como os artistas concretos suíços e alemães que os inspiraram inicialmente. Já os cariocas, conduzidos por Ferreira Guller e Mário Pedrosa, eram mais intuitivos, poéticos e subjetivos. Eles expuseram juntos em São Paulo, em 1956, e no ano seguinte no Rio de Janeiro, e assim marcaram a inauguração do movimento concreto brasileiro. Os artistas e intelectuais do Rio distinguiram-se cada vez mais dos de São Paulo e, em 1959, a cisão foi oficializada pelo Manifesto Neoconcretista dos cariocas que denunciavam, entre outros pontos, o perigo da "exacerbação racionalista" dos paulistas. O novo movimento neoconcreto critica a impessoalidade da arte concreta e clama por mais subjetividade, mais espontaneidade e, finalmente, mais liberdade. Os artistas neoconcretos não romperam apenas com os paulistas mas também com uma "tradição" concretista internacional: eles se liberam das regras estritas da arte concreta e desenvolvem suas próprias experiências. É justamente neste momento que a busca por uma certa "brutalidade" reaparece. Os trabalhos neoconcretos abandonaram a pintura de cavalete e o pedestal da escultura, passando a tratar mais do ambiente. Eles desmistificaram o objeto artístico e transformaram as relações entre o sujeito e o objeto artístico por meio de experiências tátilo-visuais, cromáticas e sensoriais e, sobretudo, por meio da manipulação da obra de arte pelo próprio espectador. Ainda não se pode falar de características explicitamente brasileiras mas, por outro lado, pode-se notar a utilização de cores cada vez mais quentes e tropicais e a importância dada aos contatos corporais. Ver Paola Berenstein Jacques, *Les fauves de Rio: un enjeu culturel*, op. cit. Ver também Rinaldo Brito, *Neoconcretismo*, São Paulo: Cosac & Naify.

⁷ Helio Oiticica entrevistado por Jay Cardoso, "Um mito vadio," in *Folha de São Paulo*, 05/11/1978.

⁸ Foi ela quem o encontrou agonizante, em casa, vítima de um derrame cerebral, que o levou à morte.

⁹ Entrevista para a autora, em casa de Lygia Pape, no Rio, dia 04/03/1997.

¹⁰ Hélio Oiticica entrevistado por Noriza Pereira Rego, "Manguiera e Londres na rota", in *Última hora*, 31/01/1970.

¹¹ Idem.

¹² Citado por Frederico Moraes, na apresentação de *Aspirio do grande laborioso* (doravante AGI), *Seleção de textos* (1954-1969), organizado por Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão, Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

¹³ Catálogo da exposição de Hélio Oiticica na Whitechapel Gallery, Londres, 1969. (T.d.a.)

¹⁴ Na verdade, a palavra "Parangolé" não vem diretamente da favela, mas de uma construção efêmera que Oiticica viu algum tempo antes de conhecer a Manguiera. O artista narra a descoberta: "Isso eu descobri na rua, essa palavra mágica. Porque eu trabalhava no Museu Nacional na Quinta com meu pai. Um dia, eu estava indo de ônibus e na praia da Bandeira havia um mendigo que fez assim numa exposição de coisa mais linda do mundo: uma espécie de construção. No dia seguinte já havia desaparecido. [...] Era um terreno baldio, com um moinho, e tinha essa clareira que o cara estacou e botou as paredes feitas de fita de balaunte de cima a baixo. Bem finíssimas. E havia um pedaço de anagem pregado num desses barbaques que dizia 'aqui é...' o a única coisa que eu entendi, que estava escrito, foi a palavra 'Parangolé'. Ai eu disse: é essa a palavra." Entrevista para Jorge Guinle Filho, "A última entrevista de Hélio Oiticica", in *Intertexto*, Rio de Janeiro, abril de 1980.

¹⁵ Hélio Oiticica, *Anotações sobre o Parangolé*, catálogo da exposição *Opinão* 65, Rio de Janeiro, MAM, 1965, reproduzido no catálogo da exposição itinerante da obra de Hélio Oiticica (Rotterdam, Paris, Barcelona, Lisboa, Minneapolis, entre 1992 e 1994), Paris, Jeu de Paume, 1992, p. 93.

¹⁶ Hélio Oiticica entrevistado por Ivan Cardoso, "A arte penetrável de Hélio Oiticica", in *Folha de S. Paulo*, 16/11/1985.

¹⁷ Hélio Oiticica, "A dança na minha experiência" (12/11/1965), in AGI, *op. cit.*, p. 74.

¹⁸ Entrevista para Ruyangela da Costa Murta, na Manguiera, dia 13/08/1996.

¹⁹ Hélio Oiticica entrevistado por Ivan Cardoso, "A arte penetrável de Hélio Oiticica", *op. cit.*

²⁰ In *A operação do texto*, São Paulo, Perspectiva.

²¹ *Assa Delta para o êxtase*, entrevista para Lenora Barros, catálogo da exposição do Jeu de Paume, *op. cit.*, p. 218.

²² Hélio Oiticica, "A dança na minha experiência, cont." (10/04/1966), in AGI, *op. cit.*, p. 75.

²³ Idem, p. 73.

²⁴ Hélio Oiticica, "Programa ambiental", in AGI, reproduzido no catálogo da exposição do Jeu de Paume, *op. cit.*, p. 105.

²⁵ Hélio Oiticica, *Anotações sobre o Parangolé*, catálogo da exposição *Opinão* 65, *op. cit.*, reproduzido no catálogo da exposição do Jeu de Paume, *op. cit.*, p. 96.

²⁶ Hélio Oiticica, entrevista para Mário Barata, "Hélio Oiticica: A vanguarda deve jogar fora o esteticismo", in *Jornal do Comércio*, 16/07/1967.

²⁷ Hélio Oiticica, *Bases fundamentais para uma definição do Parangolé*, novembro de 1964, catálogo da exposição *Opinão 65*, op. cit., reproduzido no catálogo da exposição do Jeu de Paume, op. cit., p. 87.

²⁸ Para uma comparação entre as obras inspiradas das favelas dos artistas modernistas dos anos 1920 e dos artistas tropicalistas dos anos 1960, ver Paula Bercenstein Jacques, "As favelas do Rio, os modernistas e a influência de Blaise Cendrars", op. cit. e "As favelas, os tropicalistas e as vivências de Hélio Oiticica na Mangueira", op. cit.

²⁹ Hélio Oiticica, *Bases fundamentais para uma definição do Parangolé*, novembro de 1964, catálogo da exposição *Opinão 65*, op. cit., reproduzido no catálogo da exposição do Jeu de Paume, op. cit., p. 86.

³⁰ Celso Favaretto, *A intenção de Hélio Oiticica*, São Paulo, FDI/SP/FAPESP, 1992, p. 105.

³¹ Waly Salumão, *Hélio Oiticica, qual é o Parangolé?*, Rio de Janeiro, Retorno Dumará, 1996, p. 51. [Ver foto p. 33/34.]

³² Claudir Chavrs, "Parangolé impedido no MAM", in *Diário Carioca*, 14/08/1965.

³³ Entrevista para a autora, em Kassel, dia 21/09/1997. David conhece muito bem o trabalho de Oiticica: foi uma das principais responsáveis, juntamente com Chris Dercon, Guy Breit, Lygia Pape e Luciano Figueiredo, pela importante retrospectiva itinerante da obra de Hélio Oiticica, entre 1992 e 1994, da qual fazia parte a exposição do Jeu de Paume.

³⁴ Essa escolha de copiar obras é compreensível, mas, no caso específico de Oiticica, não é tão grave: para ele, valia mais a ideia que o objeto. Há até casos de exposições feitos em seu nome, mas produzidas por amigos, que se baseavam em suas ideias muito gerais (teóricas). Oiticica se divertia com os resultados (caso contado por Frederico Moraes, em conferência no Centro 110, no Rio de Janeiro, dia 25/03/1997).

³⁵ Fluxus foi um movimento internacional que se desenvolveu nos anos 1960. O termo foi cunhado por Maciunas, para anunciar uma publicação. O movimento resultou de uma revalorização do DADA nos Estados Unidos e na Europa. Em Nova York, o grupo foi formado por John Cage, Brecht, Kaprow, além de, mais tarde, Nam June Paik, Viswell, Yoko Ono, Ben, Fillma. Ver J. Hendricks, *Fluxus Codex*, Nova York, 1988 (catálogo), e *Happening et Fluxus*, Galerie 1900-2000, 1989 (catálogo).

³⁶ Waly Salumão, *Hélio Oiticica, qual é o Parangolé*, op. cit., p. 17. (Ver foto p. 51.)

³⁷ Hélio Oiticica, entrevista para Jary Cardoni, "Um mito vadio", in *Folhetim*, 05/11/1978.

³⁸ Hélio Oiticica, "O q. taço é musica", in *Biscuitos finos*, Rio de Janeiro.

³⁹ Jean Baudrillard, "L'extase de la communication", in *L'autre par lui-même*, Paris, Galilée, 1987, p. 18. (T.d.a.)

⁴⁰ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 99. (T.d.a.)

⁴¹ Idem, p. 96.

⁴² Idem, p. 58 e p.17.

⁴⁶ "Se conhecer é construir e se construir [n.d.a.: referência a Paul Valéry, *Essaïmos ou l'architecture*, Paris, Gallimard, 1944: "Agora entendido como pudeste hesitar entre o construir e o conhecer" p. 91] é reunir elementos de maneira lógica e rigorosa para que se mantenham de pé, pode-se dizer que, em arquitetura, o acaso não tem lugar, e que a própria arquitetura representa o anti-acaso?" Claude Mazza, "Architecture et hasard", in *Geometrie du hasard*, Travaux n° 24, Paris, Centre Georges Pompidou, 1982, p. 104. (T.d.a.)

⁴⁷ Anne Cauquelin, *Cinq traités du fragment – Usages de l'œuvre d'art*, Paris, Aubier, 1986, p. 9. (T.d.a.)

⁴⁸ Idem, p. 10.

⁴⁹ Idem, p. 14.

⁵⁰ Seria interessante pensar com base na questão formulada por Pierre V. Zima, em "Le romantisme de Friedrich Schlegel: une Déconstruction avant la lettre?", in *La Déconstruction – une critique*, Paris, P.U.F., 1994, p. 15-20. "O pensamento fragmentário, acabado dos românticos nega a ideia racionalista e hegeliana de que conceitos unívocos podem tornar rodiz realidade transparente. Bem antes da Descunstrução, insiste na produtividade indômita da língua, que parece residir paradoxalmente nos claros-escuros e, portanto, também na opacidade", p. 18. (T.d.a.)

⁵¹ Jean-Luc Nancy, *Le sens du monde*, Paris, Galilée, 1993, p. 193. (T.d.a.)

⁵² Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 78. (N.d.a.: grifar novo)

⁵³ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 451. (T.d.a.)

⁵⁴ "[...] neste espaço dos 'ma', os fragmentos de um real atomizado são recompostos somente segundo as leis de nosso desejo, de nossa emoção [...] Esse prazer do intervalar, este incessante vagar na trama do mundo, essa vertigem e diversão constantes do sujeito e do real são chamados de 'ma' [...] Esses 'ma', intervalos de espaço e de tempo, separam os eventos privados de referências e flutuam na superfície plana que nosso espírito vai reorganizar segundo sua emoção e seu desejo." Serge Salai, "L'architecture s'aprimar e comme thème", in *Architecture d'Aujourd'hui* n° 250, abril de 1987, p. 53. (T.d.a.)

⁵⁵ Excetuando o I. M. Pei e sua pirâmide de vidro no Louvre. Mas o vidro desempenha um papel oposto ao da pedra: é frágil, se quebra, não dá a impressão de ser durável.

⁵⁶ "[...] a casa, com toda sua simbologia, é, sem sombra de dúvida, o melhor exemplo de bem que se mantém aquém desse limiar: quem, hoje, ao comprar uma casa, imagina que ela será um dia destruída? A pessoa a compra para si e para seus filhos. Em suma, a casa ainda é vista como um bem 'eterno' (ao menos é isso que se quer crer)." Enzo Manzani, *op. cit.*, p. 226. (T.d.a.)

⁵⁷ Martin Heidegger, "Le concept de temps", in *Cahiers de l'Herne* (consagrado a Heidegger), Paris, 1983, p. 29-33. (T.d.a.)

⁵⁸ Martin Heidegger, "Temps et Être", in *Questions IV*, Paris, Gallimard, 1976, p. 33 (T.d.a.)

⁵⁹ Anne Cauquelin, "L'oubli du temps", in *Cahiers du CCI – Mesure pour mesure – architecture et philosophie*, Centre Georges Pompidou, 1987, p. 69. (T.d.a.)

⁶⁰ Cf. Jacques Derrida, *Khôra*, Paris, Galilée, 1993, e Sylviane Agacinski, "Donner lieu", in *Cahiers du CCI – Mesure pour mesure*, *op.cit.* Segundo Heidegger, in "Temps et Être",

op. cit., p. 35; "Na verdade, a filosofia, desde o começo, cada vez que meditava sobre o tempo, também se perguntava onde o tempo tinha seu lugar." (T.d.a.)

¹¹ Martin Heidegger, *Être et temps*, Paris, Gallimard, 1986, § 65, "A temporalidade não é, absolutamente, um estando. Ela não é, ela se temporaliza", p. 389. (T.d.a.)

¹² Anne Cauquelin, *op. cit.*, p. 69

¹³ Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, Paris, Galilée, 1989, p. 23. (T.d.a.)

¹⁴ Milic Capek, "Temps-espace plutôt qu'espace-temps", *Diogene* n° 123, Paris, Gallimard, 1983, p. 32. (T.d.a.)

¹⁵ Ilya Prigogine, "Temps à venir, à propos de l'histoire de temps", conferência pronunciada no dia 24/09/1993, no Museu da Civilização, em Quebec, ed. Fides, 1993. A grande maioria das teorias científicas contemporâneas insiste em espacializar o tempo como Hawking.

¹⁶ Ideia desenvolvida por Bernard Stiegler na segunda parte de *La technique et le temps – La faute d'Épiméthée*, Paris, Galilée/CSI, 1994.

¹⁷ "Entre mil problemas decorrentes desse tempo real em sentido amplo, destaca-se a grande dificuldade de pensar o futuro." Pierre Lévy, "Le temps réel, une vitesse transcendante", in *La Vitesse* – catálogo da exposição na Fundação Cartier, Paris, Flammarion, 1987, p. 133. (T.d.a.)

¹⁸ Karl Sagan, criado por Paul Virilio, "L'ordre du jour", in *L'art et le temps – regards sur la quatrième dimension* – catálogo da exposição no Palais des Beaux-Arts de Bruxelas, Bruxelles, Albin Michel, 1985, p. 55. (T.d.a.)

¹⁹ Benoît Mandelbrot, *Les objets fractals*, Paris, Flammarion, 1995 (1975), cf. a *éponge* de Sierpinski-Mengert, p. 134. A ciência, com suas novas teorias (sobretudo depois de Einstein) no que concerne à ideia de espaço-tempo, sempre influenciou a arquitetura, pelo menos depois das vanguardas: "A nova ciência se deu conta de que o mundo vive no tempo, um tempo integrado como quarta dimensão. Tornou-se dinâmica e renunciou a toda uma série de grandezas absolutas." El Lissitzky, criado por Anne Philippen-Reniers, "L'architecture et les problèmes de l'espace-temps depuis le futurisme", in *L'art et le temps – regards sur la quatrième dimension*, *op. cit.*, p. 207. (T.d.a.)

²⁰ Bernard Stiegler, "L'effondrement techno-scientifique du temps", in *Machines virtuelles, Transversus* n° 44-45, Paris, Centre Georges Pompidou, 1988, p. 51. (T.d.a.)

²¹ Jean-Luc Nancy, *Le sens du monde*, *op. cit.*, p. 190. (T.d.a.)

²² Paul Virilio, "Un jour, le jour viendra ou le jour ne viendra pas", in *Le jour, le temps, Transversus* n° 35, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985, p. 5-10. Mas o tempo, para ele, e sempre cronológico ou, em suas palavras, *dramológico*.

²³ Cf. Gilles Deleuze, *Le pli – Leibniz et le baroque*, Paris, Les éditions de Minuit, 1988.

²⁴ Jean-Luc Nancy, *Le sens du monde*, *op. cit.*, p. 192. (T.d.a.)

²⁵ Bernard Tschumi, *Des Transcripts a La Villette – Textes Parallèles* – catálogo da exposição no Institut Français d'Architecture, 1985, p. 9. (T.d.a.)

⁷¹ Andrew Benjamin, "Event, Time, Repetition in Columbia Documents", in *Architecture and Theory* n° 4, 1994, p. 139-147; "Em vez de pensar o tempo do presente – modalidade temporal inextricavelmente conectada ao evento – o que deve ser reconhecido é a parte da que dá ao presente sua especificidade, que é seu próprio já-dado," (I.d.a.)

⁷² Peter Eisenman entrevistado por Andrew Benjamin in *Re-working Eisenman*, Londres, Academy editions, 1993, p. 137; "Uma repetição sempre a é de si mesma, enquanto a interação é uma repetição diferente". (I.d.a.)

⁷³ "A temporalidade, aqui, não é suplemento nem extensão; aparece através e faz também parte da constituição do próprio evento", Andrew A. Benjamin, *op. cit.* (I.d.a.)

⁷⁴ Jacques Derrida, "Pour le folie – maintenant l'architecture", in *Psyche – inventions de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 478. (I.d.a.) Ver também Paula Berezinski Jacques, "L'aveles/Déconstruivisme. Constat et questionnement", *op. cit.*

"Sempre chega o momento em que o piloto desce de seu simulador, em que o cientista abandona seu computador, a criança larga seu jogo eletrônico, um momento em que a pessoa sai do 'tempo real' para se defrontar com a realidade do tempo e seu enigma. Nao justo retorno das coisas, o Tempo, então, se vinga." Edmond Couchot, "La synthèse du temps", in *Les chemins du virtuel – Colloques du CCI*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 122. (I.d.a.)

⁷⁵ Andrew Benjamin, "Event, Time, Repetition", *op. cit.*, p. 142; "What occurs takes place again for the first time".

⁷⁶ Andrew Benjamin, "Architecture et étrangeté", in *Chimères* n° 17, 1992, p. 141. (I.d.a.)

⁷⁷ "A necessidade de superar a presença, a necessidade de completar uma arquitetura que será sempre arquitetura – e que se assemelhará à arquitetura, a necessidade de quebrar o forte elo entre forma e função, eis para onde se direciona minha arquitetura. Em seu desdichamento da função tradicional, minha arquitetura não nega que deve funcionar sem forçosamente simbolizar essa função, que o seu presente é irreduzível a presença ou a seu signo." Peter Eisenman, "Post(T) Cards: A reply to Jacques Derrida", in *Re-working Eisenman*, *op. cit.*, p. 70. (I.d.a.)

⁷⁸ Andrew Benjamin, "Eisenman and the housing of tradition", in *Art, memory and avant-garde*, Londres, Routledge, 1991, p. 107.

⁷⁹ "Apenas o homem morre – morre continuamente, tão longamente quanto ele habita nessa terra, tão longamente quanto ele habita", Martin Heidegger, "... l'homme habite en poète...", in *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p. 235. (I.d.a.)

⁸⁰ Gilles Deleuze, *Difference et répétition*, Paris, P.U.F., 1968, p. 36. (I.d.a.)

⁸¹ Bernard Stiegler, "Effondrement scientifique du temps", in *Traverses* n° 44/45, Paris, CCI, 1988, p. 55. (I.d.a.)

⁸² Jacques Derrida, "La différance", in *Marges de la philosophie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1972, p. 19. (I.d.a.)

⁸³ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 582. (I.d.a.)

LABIRINTO



Neste capítulo tratarei da noção de percurso e, em seguida, da experiência do espaço urbano. Começo comparando o emaranhado de vielas e becos das favelas com o labirinto mítico de Cnosos, para depois analisar a versão de Ofírcica dos espaços labirínticos, essencialmente em *Tropicalia*. Para terminar, tento apreender, a partir da idéia de Labirinto, o processo labiríntico do espaço urbano espontâneo, que difere profundamente do espaço urbano planejado dos arquitetos e urbanistas.

Os percursos das favelas

Nos discursos sobre as favelas, a figura do labirinto constantemente aparece, sobretudo quando se trata da experiência de penetrar numa delas e percorrer seus meandros. Não estamos mais na escala do abrigo, mas na do conjunto de abrigos, na do espaço deixado entre os barracos, que forma as ruas e os becos das favelas. É um espaço efetivamente labiríntico, tal é o emaranhado dos caminhos internos, e, ainda, como não há sinalização, placas, nomes ou números, qualquer pessoa de fora, ali, se perde facilmente. Mas, visto de longe ou de fora, o labirinto não é percebido como tal; a pesada só se dá conta do que ele é – e sempre de maneira fragmentária – quando nele entra. Talvez se possa afirmar que quem nunca se perdeu no labirinto-favela não sabe o que significa estar ali. Para não se perder, é preciso ter ou um guia (um favelado), ou um mapa.

Aí está a diferença entre a favela e o labirinto mítico de Cnosos: a favela não tem plano, não é construída a partir de um projeto. O labirinto do mito foi projetado por um arquiteto, Dédalo, o único a possuir sua planta, que sugeriu a Ariadne a utilização do fio que guiou Teseu. O labirinto da favela é muito mais complexo; ao contrário do de Dédalo, não é fixo, acabado: está sempre sendo feito. No caso da favela, é o fim de Ariadne que tece o labirinto, continuamente. E o labirinto se torna um tecido maleável, que segue o movimento dos corpos. Voltamos assim à idéia de (re)vestir, mas o importante aqui é o fato de que esse labirinto na favela não tem autor; não existe assinatura de arquiteto e nenhum mapa definitivo pode ser traçado. Só há mapas instantâneos. Para fazer um trabalho sobre as favelas, faz-se necessário utilizar fotografias aéreas, que sempre têm de ser renovadas. É do alto que se pode ver a situação geral num dado momento.¹

Quando Minos descobre a tração de Dédalo, que ajudara Ariadne e Teseu, decide fechá-lo em seu próprio labirinto. Dédalo, sem seu plano de construção, é incapaz de achar a saída, tornando-se, então, um estranho em seu próprio labirinto. Mas os favelados nunca se perdem numa favela. Quem se perde

e sempre o que não a conhece, o não habituado, o estrangeiro, o que precisa de mapas para se guiar. Os mapas oferecem uma visão não fragmentária, totalizante, porque são feitos por quem olha do alto. Visto do alto, o labirinto deixa de ser labirinto, pois as saídas são facilmente identificáveis, o mistério acaba. O labirinto passa da desordem à ordem, a razão torna-se pirâmide. Não é por acaso que Dédalo sai de seu labirinto pelo alto, voando.

Isam, seu filho, não é tão cauteloso quanto o pai e voa alto demais. Assim, cai de seus sonhos. As crianças das favelas, sem o saber, lhe tendem homenagem, brincando com pipas. Mas essas pipas são, segundo a lenda do morro, sinais usados pelos traficantes – minotauros do labirinto-favela – que, no entanto, não são prisioneiros; ao contrário, escondem-se deliberadamente no emaranhado das favelas para fugir da polícia (Teseu?). Na própria ideia de labirinto existe também uma pirâmide. No caso das favelas de morro, o labirinto também é pirâmide: os minotauros-trafficantes se escondem no alto – só eles têm o mapa das saídas – e de lá observam com facilidade os policiais-teseus subindo o morro para se perderem nos complexos meandros.

Na favela-labirinto, o mito – como a própria favela – se refaz continuamente. Jovens inocentes são sacrificados como minotauros e teseus, e ariadnes-favelados continuam a tecer sua grande rede coletiva, que se transforma perpetuamente, sem a ajuda dos dédalos-arquitetos, tornando quase impossível o desenho de um mapa definitivo, que fixe no tempo um processo espacial inacabado e aberto, de um labirinto não projetado.

O labirinto-favela não pode ser captado num só olhar quando se está dentro dele, quando se está perdido. Cada via que aparece pode ser um beco sem saída, mas, quando se trata de favela de morro, de favela piramidal, é mais fácil sair que entrar, uma vez que, para sair, é necessário descer sempre e, descendo, as saídas ficam mais evidentes. É preciso, então, seguir os limites com a cidade formal; é entrando na cidade planejada que se sai da favela. Subir é muito mais difícil. Um estranho tem de estar acompanhado de um fio-guia, um ariadne-favelado que lhe mostre o caminho que leva ao alto, evitando, sobretudo, os esconderijos dos minotauros-trafficantes.

A experiência de subir ou de descer uma favela reveste-se de uma percepção espacial única. À medida que se vai passando pelas primeiras “quebradas”, vai-se descobrindo um ritmo de caminhar diferente, imposto pelo próprio percurso das vielas. É o que chamam de ginga. Perambulando pelos meandros das favelas, compreendemos como as crianças do morro sabem dançar o samba antes mesmo de saber andar direito. Ora, nunca andamos em linha reta numa favela de morro, oude, além dos meandros do caminho, sempre estamos num plano inclinado. Um fato que impressiona muito é a desenvol-

tura dos favelados bêbados de cachaga que vão das birascas para seus barcos. É uma cena frequente. Parece que o emaranhado das vielas segue o camaleão da sua embriaguez. Beber até ficar embriagado é também querer se perder. O carnaval – época do ano em que todas as bebedeiras são toleradas – é também o símbolo desse desejo de se perder, um momento de loucura autorizada, a loucura ou a embriaguez de estar deliberada e alegremente num labirinto, um momento em que os papéis se alteram e os favelados passam a ser deuses, Dionisos.

O mito do labirinto está também relacionado à dança. Depois de ter matado o Minotauro, Teseu deixa Creia acompanhada de Ariadne e seus jovens companheiros, a quem salvara do sacrifício. Primeiro, abandona Ariadne na ilha de Dia, junto a Dioniso, que a desposa, para depois chegar a Delos, onde, com seus amigos, dança – em comemoração à sua vitória – uma dança que imitava, com movimentos, a sinuosidade do labirinto de Cnossos. Essa dança labiríntica fora criada por Dédalo, o arquiteto, que a ensinou a Teseu. Dédalo já estava na origem de outras danças, desde que construiu o palácio de Minos, lugar cíclico de danças, muito importante nos rituais cretenses.

É impressionante a analogia que pode ser feita entre a dança labiríntica executada por Teseu e seus companheiros, de um lado, e, de outro, a dança do samba, uma vez que os passistas parecem também se inspirar nos meandros das favelas-labirinto, como se reproduzissem os movimentos do corpo ao ir subindo as ladeiras da favela. A dança do samba estaria numa relação mímica com o ritmo das quebradas. O samba se desenvolve nas favelas, nos muros, e é dançado por toda a cidade no carnaval. Durante o desfile das escolas, os passistas, fantasiados, atravessam o Sambódromo dançando em ziguezague, como um labirinto imaginário.

O samba dançado seria, portanto, uma representação do percurso das favelas, a expressão da experiência espacial labiríntica que contagia os movimentos do corpo. Quem dança o samba repete a experiência física de percorrer os meandros das favelas; esse espaço confuso, difícil de ser apreendido, encontra, assim, sua melhor representação. Não é, pois, por acaso que Oiticica tornou-se um dos melhores passistas brancos da Mangueira. Essa deliberada retomada alegórica do mito do labirinto grego, aqui feita, está também simbolicamente presente na grande maioria dos trabalhos de Hélio Oiticica.

Os labirintos de Hélio Oiticica

"AMPERO AO GRANDE LABIRINTO"¹ é a única frase escrita por Oiticica em seu diário, no dia 15 de janeiro de 1961, um domingo.

Ele só vai descobrir o verdadeiro grande labirinto a que aspirava – a favela da Mangueira – em 1964. Mas, antes mesmo dessa descoberta, antes de explicitar esse desejo em sua frase premonitória, Oiticica já realizava labirintos. Pode-se mesmo afirmar que todo seu trabalho é labiríntico, desde os primeiros *Metaesquemas* (1957-1958), em que faz ainda uma pintura neoconcreta, até seus últimos projetos de *Penetráveis* (1971-1980), para parques públicos em Nova York, Rio de Janeiro ou São Paulo.

Os primeiros trabalhos efetivamente denominados pelo artista como labirintos são os primeiros *Penetráveis* (a partir de 1960), prolongamentos lógicos dos *Núcleos*, também labirínticos: tábuas de madeira pintadas, suspensas por fios de náilon, que descem e, ao tocar o solo, formam paredes – os *Penetráveis*. Oiticica começa, então, deixando o campo da pintura – seus últimos quadros são os *Mimocromáticos* – entrando na da escultura, com os *Relívos espaciais* e *Núcleos*, para, enfim, através dos *Penetráveis*, chegar ao domínio da arquitetura.

Como está tudo claro agora: que a pintura teria de sair do espaço, ser completa, indo em superfície, em aparência, mas na sua integridade profunda. [...] Evidentemente esta solução está de pé de igualdade com a arquitetura, pois "funda o espaço" (Gullari). A arquitetura é o sentimento sublime de todas as épocas, é a visão de um estilo, é a síntese de todas as aspirações individuais e a sua justificação mais alta.⁴

Oiticica vai se interessar pelo espaço – e, conseqüentemente, pela arquitetura – a partir da figura do labirinto, que tira a arquitetura de seu quadro sempre estático, armando nela uma tensão interna.

Quando realizei maquetas ou projetos de maquetas, labirintos por excelência, quero que a estrutura arquitetônica recree e incorpore o espaço real num espaço virtual, estético, e num tempo, que é também estético. Seria a tentativa de dar ao espaço real um tempo, uma vivência estética, aproximando-se assim do mágico, tal é seu caráter vital. O primeiro indicio disso é o caráter de labirinto, que tende a organizar o espaço de uma maneira abstrata, esfacelando-o e dando-lhe um caráter novo, de tensão interna. O labirinto, porém, como labirinto, ainda é a idéia abstrata mais próxima da arquitetura estática no espaço. Seria uma arquitetura estática desenvolvendo-se até tornar-se espacial. Seria portanto a ponte para uma arquitetura espacial, ativa, um espaço-temporal.⁵

Oiticica vai cada vez mais longe: incorpora – no sentido de procurar o corpo da cor – o solo e o teto dos *Penetráveis* e fabrica placas giratórias e





portas rodantes em madeira. O espectador, que já podia entrar nos seus trabalhos, a partir de então, poderia também manipulá-los e escolher seu próprio percurso, modificando a posição dessas placas. Os espectadores tornam-se participantes e passam a ser os construtores de seus próprios labirintos. Os *Penetráveis* se tornam, ao mesmo tempo, formalmente menos labirínticos e virtualmente mais labirínticos.

As maquetas que se sucedem aos primeiros labirintos são mais simples, não mais labirintos no sentido estrito do termo mas virtualmente o são, o que é mais importante. As portas rodantes lhe dão outra dimensão, juntamente com os síncos, mais complexa e profunda. A maqueta é mais virtual, não tanto labirinto, porém movimento e tensão, tomando assim uma dimensão que tende a ser limitada. O espaço e o tempo se casam em definitivo.⁶

Unindo diversos *Penetráveis-Labirintos*, Oiticica cria os *Projetos*. Desse, o mais conhecido, o *Projeto Cães de Caça*, foi exposto em maquete no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1961, mas nunca foi construído. Tratava-se da maquete de um jardim, um grande labirinto, composto de cinco *Penetráveis*, do *Poema enterrado* de Fretreica Guilar e do *Teatro Integral* de Reynaldo Jardim. Esse labirinto é de um grau mais complexo, pois abriga em seu interior outros labirintos e obras de outros artistas de diversos domínios estéticos. O projeto tem três saídas/entradas, e os percursos possíveis foram profundamente estudados pelo artista.

Nos primeiros Penetráveis o caráter de labirinto parece claro: a cor se desenvolve em uma estrutura polimorfa de placas que se sucedem no espaço e no tempo formando labirintos. Já nos posteriores o caráter móvel é que dá o sentido labiríntico dos Penetráveis: são as de placas rodantes. Aqui o labirinto como labirinto mesmo já não aparece; é apenas virtual. [...] São como se fossem afrescos móveis, na escala humana, mas, o mais importante, Penetráveis. A estrutura da obra só é percebida após o completo desenvolvimento móvel de todas as suas partes, ou seja, umas às outras, sendo impossível vê-las simultaneamente.⁷

Esse grande labirinto de Oiticica ainda é efetivamente um labirinto como o de Dédalo, pensado e projetado em detalhe; seu modelo é semelhante a uma maquete de arquitetura, mesmo se, como ele escreveu: “pelo fato de ser constituído de obra de caráter estético, ressaltou logo o seu caráter não utilitário e, em certo sentido, mágico”.⁸ O projeto – mesmo não sendo da ordem do utilitário ou do funcional – era muito racional e, talvez, demasiadamente pensado.

É ainda um labirinto projetado demais, e Oiticica logo vai se dar conta disso. Ele propõe, então, um novo *Núcleo improvisa*, que é, como o título indica, um trabalho não projetado, uma improvisação.

O núcleo improvisa consiste na realização do núcleo no espaço, sem maquietações anteriores, ou elaboração demorada, pois há necessidade de realizá-lo rapidamente, desde o seu corte até a cor, como que de improviso. Essa necessidade de improvisar é uma das características mais importantes da arte contemporânea, mesmo dentro de uma expressão que se baseia na elaboração. Dentro dessa expressão mesmo, ao se desmembrar e anular-se, a improvisação chega um momento preciso, onde a preocupação formal já se superou em um conceito de ordem livre, de espaço e tempo, atingindo um grau mais universal de expressão. [...] O improvisa não comporta nem maquietações nem estudos: nasce, simplesmente. [...] O improvisa, peixeiro e espontâneo, seria por outro lado rico e sintético; não admite devaneios, apesar dele mesmo se realizar como se fora um devaneio; a pensamento aqui tem o privilégio de se saltar de si mesmo.⁴

Oiticica já sentia a necessidade de "desintelectualização", um desejo das coisas espontâneas, imprevistas, uma ânsia de liberdade, de novas experiências, menos formalistas e menos estetizantes. Tudo isso ele vai experimentar quando descobre a favela, o morro da Mangueira e o samba, o ritmo e, principalmente, a dança.

Antes de mais nada é preciso esclarecer que o meu interesse pela dança, pelo ritmo, no meu caso particular a santhia, não vem de uma necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre expressão, já que me sentia ameaçado na minha expressão por uma excessiva intelectualização. Seria o passo definitivo para o procura do meu e uma minha fundação dele na minha arte. É portanto, para mim, uma experiência de maior vitalidade, indispensável, principalmente como demolidora de preconceitos, estereotipações etc.¹⁰

Descobre, então, seu tão desejado morro do labirinto e, como para Tesco, a dança lhe serve como representação desse mito. Mas é a dança de Dioniso que lhe interessa, improvisada, sem projeto-coreografia.

A dança é por excelência a busca do ato expressivo direto, da imediância desse ato; não a dança de balé, que é excessivamente intelectualizada pela inserção de uma coreografia e que busca a transcendência desse ato,

mas a dança dionisiaca, que nasce do ritmo interior do coletivo, que se externa como característica de grupos populares, nações etc. A improvisação reísa aqui no lugar da coreografia organizada; em verdade, quanto mais livre a improvisação melhor; há como que uma imersão no ritmo, uma identificação total completa no gesto, do ato com o ritmo, uma fluência onde o intelecto permanece como que obscurecido por uma força mítica interna individual e coletiva.¹¹

Para Otílica, a descoberta da dança mítica é a descoberta do êxtase, no sentido do estar fora de si; o artista sai de seu mundo intelectualizado e burguês para descobrir um outro bem popular; na embriaguez da descoberta, através do samba, encontra nova lucidez, a lucidez da imanência.

A dança também não propõe uma fuga deste mundo trágico, mas o revela em toda a sua plenitude – o que seria para Nietzsche a “embriaguez dionisiaca” é na verdade uma “lucidez expressiva da imanência do ato”,¹²

O mito do labirinto é muito frequentemente relacionado a um rito de passagem, ao caminho iniciático; em muitas civilizações, o labirinto é o símbolo das difíceis privações pelas quais se deve passar para penetrar num novo mundo ou num novo estado de espírito. Muitas vezes esse mito se acompanha da idéia de renascimento, resultado da passagem pelo labirinto, da idéia de que é preciso morrer para nascer de novo. Atravessar o labirinto – travessia que muitas vezes é comparada à do deserto – será uma prova determinante para um novo começo. Finalmente, o que encontramos no labirinto é nossa própria imagem.

Em suma, o homem logo acha no centro dos arcanos – templo ou labirinto – o que ele quer achar. Muito freqüentemente [...] ele se encontra a si mesmo; grôih seautôn! O último conhecimento e o de si mesmo, a compreensão do próprio eu, refletida na própria consciência. É a razão profunda da presença freqüente de um espelho no fundo do labirinto; assim, o homem que por muito tempo se perde no emaranhado do caminho, desobre, quando finalmente atinge o fim de suas peregrinações, que o último mistério de sua busca, o deus absconditus ou o monstro, era ele mesmo.¹³

Otílica vai reencontrar o mito e se reencontrar na experiência do labirinto Mangueira. Mas isso não acontece sem dor: todos os ritos de iniciação são difíceis, e até para aprender a dançar o samba, a passagem por uma iniciação é necessária. Mário Pedrina, crítico de arte e amigo pessoal de Otílica, explica claramente essa iniciação:

Seu comportamento subitamente mudou: um dia, deixa sua torre de marfim, seu estúdio, e integra-se na Estação Primeira, onde fez sua iniciação popular, dolorosa e grave, aos pés do morro da Mangueira, mito carioca. Ao entregar-se, então, a um verdadeiro rito de iniciação, carregou, entretanto, consigo para o samba da Mangueira e adições onde a "barra" é constantemente "pesada", seu impetuoso inconformismo estético. [...] Foi durante a iniciação ao samba, que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensorial dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade. [...] O inconformismo estético, pecado luciferiano, e o inconformismo psíquico social, pecado individual, se fundem. A mediação para essa síntese de dois inconformismos mangueiristas foi a escola do samba da Mangueira.¹⁴

Otticica tem consciência do valor desse rito: ele o buscou e se busca também, entregando-se deliberadamente ao ritual. Quer se desligar de seus condicionamentos sociais, quer poder ver do exterior, do alto, o labirinto e também toda a sociedade, como Ícaro e Dedalo. Mas faz o caminho interior, descobre o mapa experimentando o labirinto. Deliberadamente, ele se perde, para depois melhor se encontrar.

A derrubada de preconceitos sociais, das barreiras de grupos, classes etc., seria inevitável e essencial na realização dessa experiência vital. [...] O condicionamento burguês a que estava submetido desde que nasceu desfz-se com um por encanto. [...] Creio que a dinâmica das estruturas sociais revelam-se aqui para mim na sua crudeza, na sua expressão mais imediata, advinda desse processo de descrédito nas catedráticas sociais: não que considere em sua existência, mas sim que para mim se tornaram como que esquemáticas, artificiais, como se, de repente, visse eu de uma altura superior o seu mapa, o seu esquema, fora delas – a marginalização, já que existe no artista naturalmente, tornou-se fundamental para mim.¹⁵

O resultado de sua vivência na Mangueira, de sua experiência com o samba, a descoberta da dança, a descoberta do corpo, a passagem de uma arte apolínea (e seu nome Hélio vem de Hélios, ou Apolo, o deus-sol) para uma arte dionisiaca, de uma arte ainda transcendental para uma arte de imanência, teve como consequência direta a criação dos *Parangolês*. Hélio Otticica vai levar ainda mais longe o que começou a desenvolver com os *Parangolês* num novo *Penetrável-Labirinto*, desta vez um *Penetrável* inspirado no morro da

Mangueira, clímax de sua obra *Tropicália* — pela primeira vez exposta no Museu de Arte Moderna do Rio, em 1967, na exposição *Nova objetividade*.

A experiência da Tropicália foi, para mim, fundamental no que desejo levar adiante. Sentia em uma necessidade premente de dar ambientação a uma série de Penetráveis que venho realizando. No Projeto Cães de Caça, em 1960, os Penetráveis criavam uma espécie de jardim abstrato [...]. Agora a necessidade de criar um ambiente tropical do qual florescem Penetráveis.¹⁶

Tropicália é um ambiente constituído de dois *Penetráveis* — A *pureza é um mito* e *Imagética* —, dispostos num cenário tropical, com plantas e araras; no chão, caminhos de areia, de cascalho ou de terra, que meio-escondem potomas-objetus (de Roberta Otílica). O primeiro *Penetrável* é muito simples: uma cabine em madeira, com uma inscrição no interior — “A pureza é um mito”. O sentido é evidente: toda a fase punista de seu trabalho de artista neoconcretista se desmancha depois da descoberta da favela, da vida dos mortos, onde a “pureza formal” efetivamente inexistente. O segundo *Penetrável* é bem mais complexo: trata-se de um verdadeiro labirinto no interior de uma estrutura de madeira, recidos, tela e outros materiais precitados, com apenas uma entrada/saída. Penetrar nesse labirinto lembra o caminhar numa favela. Na extremidade do percurso, encontra-se uma televisão permanentemente ligada que justifica o título da obra: *Imagética*. Essa obra é, na verdade, um condensado de imagens, de representações, a partir da decoração tropical externa, passando pela alusão direta à ambiência das favelas com o percurso labiríntico e os materiais escolhidos, até chegar à imagem da imagem da tela da televisão, que funciona como um espelho no fundo do labirinto (*gnôthi seautón!*). Esse é o primeiro labirinto de Otílica influenciado pela experiência de percorrer as vielas da Mangueira e pela urbanidade da favela. É um gênero de labirinto diferente, construído, provavelmente, de improviso, pois não houve qualquer plano ou maquete anterior, mas só esboços de montagem e de detalhes para as diferentes exposições.

A própria arquitetura enfiada da favela, as chamadas “quebradas” porque as ruas, quero dizer as vielas, becos sem saída, nunca seguem um caminho linear, é um caminho mendriânico e a seu modo reflete no Hélio a própria ideia de labirinto, tão presente no trabalho-desejo dele.¹⁷

Otílica jamais escondeu a influência direta da Mangueira no seu novo trabalho, uma espécie de prolongamento dos *Parangotês*, também inspirado na arquitetura das favelas. Mas aqui ele muda de escala: em lugar do abrigo para o corpo, em lugar do barraco, representa o morro inteiro em *Tropicália*.





Tudo começou com a formação do Parangolé em 1964, com toda a minha experiência com o samba, com a descoberta dos morros, da arquitetura orgânica das favelas cariocas e principalmente das construções espontâneas, anônimas, nos grandes centros urbanos – a arte das ruas, das coisas inacabadas, dos terrenos baldios etc. Parangolé foi o início, a semente, se bem que ainda num plano de idéias universalista da concretização da Nova objetividade e da Tropicália.¹⁸

O artista compreendeu bem que existe uma fronteira simbólica entre a favela e a vida tradicional, perceptível no momento em que se deixa o asfalto e se passa para a terra batida, para os caminhos sem revestimento. Em *Tropicália* é também isso o que ocorre.

O ambiente criado era obviamente tropical, como que num fundo de chibori, e, o mais importante, havia a sensação de que se estava de novo "pisando a terra". Esta sensação, sentia eu autenticamente ao caminhar pelos morros, pela favela, e mesmo a procura de entrar, sair, dobrar "pelas quebradas" da Tropicália lembrou muito as caminhadas pelo morro – lembrou-me aqui de que, um dia, ao saltar do ônibus ao pé do morro da Mangueira crimi dois amigos meus, Raimundo Aurado e sua esposa líria, esta observou de modo genial: "Tenho a sensação de que estou pisando outra vez a terra". Esta observação guardei para sempre, pois revelou-me naquele momento algo que não conseguia formular apesar de sentir e que, conclui, seria fundamental para os que desejarem um "descondicionamento" social.¹⁹

Esse aspecto tropical exagerado – até pelo próprio título – mostra a intenção de Oiticica, já explícita em seus escritos, de retomar a Antropofagia dos modernistas, fazendo, como ele chamou, uma Super-anthropofagia, que consistia em exagerar ao extremo essa imagem tropical para poder ultrapassá-la, em resposta à Arte Pop e Op americana. Em lugar de *Stars and Stripes*, de Marilyn Monroe ou de sipsas Campbell's, Oiticica propunha favelas, araras e bananaeiras. Além de se tornar um efeito de moda, isso deu origem ao que se chamou de Tropicalismo:²¹

Tropicália é a primitivíssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente "brasileira" ao contexto atual de vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional.²²

É fácil encontrar no discurso de Oiticica a influência de Oswald de Andrade, que, quarenta anos antes, já havia clamado, da mesma forma contundente, pela criação de uma arte brasileira e contra a importação direta, sem transformação, da arte estrangeira.

*Creio que a Tropicália veio contribuir fortemente para essa objetivação de uma imagem brasileira total, para a derrubada do mito universalista da cultura brasileira, toda calcada na Europa e na América do Norte, num anacronismo inadmissível aqui: na verdade quis em com a Tropicália criar o mito da miscigenação – somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo –, nossa cultura nada tem a ver com a europeia, apesar de estar até hoje a ela submetida; só o negro e o índio não capitularam a ela. Para a criação da verdadeira cultura brasileira, característica e forte, expressista ao menos, essa maldita herança europeia e americana terá que ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e índia da nossa terra, que na verdade são as únicas significativas.*¹³

Critica negue fazendo referência à nova moda tropical que se teria desencadendo a partir de seu trabalho e que considerava extremamente superficial.

*E agora o que se vê? Burgueses, intelectuais, cretinos de toda espécie, a pregar tropicalismo, tropicália (puro ou modat). Enfim, a transformar em consumo algo que não sabem direito o que é. Ao menos uma coisa é certa: os que faziam star and stripes já estão fazendo suas antras, suas bananeiras etc., ou estão interessados em favelas, escolas de samba, marginais anti-heróis (Cariacão virou moda) etc.*¹⁴

Mas Otília sabe que, para além do problema da imagem, de que tratou em *Tropicália*, o que está presente é a experiência desse espaço, e é essencial entrar no labirinto, experimentá-lo, para poder compreendê-lo. No seu trabalho, há dois espaços distintos – e dois níveis de interpretação correspondentes: o exterior, isômeno e superficial, e o interior, que questiona mais profundamente e impede o consumo imediato da obra e de sua imagem. Aliás, é muito difícil fazer fotografias ou filmar no interior extremamente exigido de *Tropicália*, como, de resto, ocorre no interior de uma favela.

*Mas não se esqueçam de que há elementos aí que não poderão ser consumidos por esta voracidade burguesa: o elemento vivencial direto, que vai além do problema da imagem, pois quem fala em tropicalismo apanha diretamente a imagem para o consumo, ultra-superficial, mas a vivência existencial escapa, pois não a possuem – sua cultura ainda é universalista, desesperadamente à busca de um falatório, ou a maioria das vezes nem a isso.*¹⁵

No interior do labirinto *Tropicália*, há uma multiplicidade de experiências relativas à imagem, ao tato – com os elementos a serem manipulados –, ao visual, pela escolha de materiais diversos e coloridos e, sobretudo, ao percurso



em si mesmo: o barulho que vem do interior ainda longínquo e indeteminado convida a penetrar ainda mais e, quando se chega ao fim do labirinto, a escuridão absoluta, o apatelho de televisão ligado absorve o olhar e “devora” o espectador/participante, como o Minotauro ou o espelho – nós mesmos nos tornamos monstros – ou os índios antropófagos. *Tropicália* é efetivamente como Otílica a proclamava: “a obra mais antropofágica da arte brasileira”, pois devora a própria imagem do Brasil e da tropicalidade.

Fu queria nesse Penetrável fazer um exercício da anagem em todas as suas formas; a estrutura geométrica fixa, as anagens táteis, o sentido de percorrer e a imagem televisiva. O terrível sentimento que eu tive no seu interior foi de estar sendo devorado pelo trabalho, como se este fosse um enorme animal.¹⁶

Uma experiência que vivi, em março de 1997, merece ser narrada: quando da retrospectiva do artista no então recém-inaugurado Centro de Artes Helio Otílica,¹⁷ no Rio de Janeiro, ao entrar na *Tropicália* pela enésima vez para tentar fotografá-la fora do horário de exposição, uma surpresa me aguardava no final do labirinto: um guarda do museu sentado no chão em frente à televisão, assistindo a uma novela. Certamente se sentiu questionado por meu olhar, pois disse tranqüilo e naturalmente: “Faz de conta que eu faço parte da obra”. Perguntei-lhe, então, como ele sentia a obra, ao que respondeu: “A senhora sabe, eu moro numa favela, me sinto muito à vontade aqui, me sinto em casa!”.

Em Kassel, na Alemanha, o que se passou foi justamente o contrário. Era impossível fazer a experiência da obra, que, de fato, não estava lá: na exposição só se via a imagem dessa obra. As fotografias do catálogo da Whitechapel Gallery, ampliadas em grande escala, ocupavam uma parede inteira. A curadora da exposição fez a escolha de se ater a um primeiro nível, superficial, da obra, a um nível reducionista da própria imagem do Brasil, exatamente o que Otílica não queria.¹⁸ Por ainda fui colízar, lado a lado, a fotografia do exterior de *Tropicália* e uma foto dos barracos da Mangueira, segundo a mesma montagem utilizada no catálogo da exposição realizada em 1969 em Londres. A diferença está em que, no evento londrino, *Tropicália* estava exposta, e a experiência era possível.

Ora, na *Documenta* de Kassel, a associação mais evidente advinda da aproximação das duas imagens era a de que se tratava de uma representação de um barraco da favela, o que é inteiramente falso, pois como já vimos, a obra representa o percurso do labirinto das vielas dentro da favela. Como disse o próprio Otílica, externamente *Tropicália* se parece mais com casas

japonesas que com barracos da favela. Questionada a respeito da escolha que fez, David⁹ explicou que buscara compor o espaço reservado para Otílica na exposição alemã com o do seu vizinho, o arquiteto Rem Koolhaas, que exibiu enormes fotografias da situação urbana na China, em paredes inteiras. O resultado: a imagem da imagem da imagem, ou seja, a sua dissolução. Muito distante do ideal de Otílica mas muito em voga nos dias de hoje e efetivamente bem próximo do ideal urbano de Rem Koolhaas: uma nova *Tabula rasa* para construir "cidades genéricas" como as asiáticas que ele ali expunha.

É preciso insistir que a obra de Otílica se funda na sua vivência, que ele tenha passado para o espectador, tornando-o participante, no intuito de que ele possa, por sua vez, vivenciar essa experiência espacial e sensorial. A vivência estética vai além da experiência meramente visual. Não basta olhar a obra, ver sua imagem, sua fachada: Otílica nos convida sistematicamente a entrar nela, a experimentá-la. Em entrevista a Guy Brett, Otílica faz uma de suas melhores interpretações de *Tropicália*.

*Eu tinha a idéia de me apropriar de lugares que eu amava, de lugares reais, onde eu me sentia vivo. Na realidade, o penetrável Tropicália, na sua multiplicidade de ideias tropicais, era um tipo de condensação de lugares reais. Tropicália é um tipo de mapa. Um mapa do Rio é um mapa da minha imaginação. É um mapa dentro do qual se pode entrar.*¹⁰

Tropicália seria, então, um mapa vivo, uma espécie "cartografia sentimental"¹¹ dos locais vivenciados no Rio e, mais particularmente, no bairro da Mangueira.

Quando de seu auto-exílio em Nova York, de 1970 a 1977, Otílica refez os labirintos em maquetes. Retomou a idéia dos grandes jardins labirínticos em parques urbanos. Esses projetos, em sua maioria para serem construídos no Central Park, jamais foram realizados.¹² Otílica os denominava *Newyorkases: Subterranean Tropicália Projects*.

Esta série de projetos me remete ao meu trabalho anterior, realizado a partir de 1959, no sentido de que ele pode ser considerado uma consequência da invenção destes que batizei de Penetráveis (após 1960); a partir desse momento, meu trabalho foi um desenvolvimento constante da desintegração de conceitos formais da arte, pelo questionamento da natureza da "obra de arte" e pela procura de uma forma de contato não contemplativo; a participação do espectador (participante), que não somente pode penetrar no interior das peças mas também pode tocá-las

[...] É uma negação do artista como criador de objetos, seu papel seria mais de propor práticas, suas idéias e descobertas são abertas e sutilmente sugeridas na realização dessas práticas. Isso explica por que esses projetos são simples e generosos, não ainda definidos, e são mostrados como situações para serem vividas.¹³

Os novos *Penetráveis* labirínticos são, portanto, propostas abertas para incitar novas situações criativas. Oiticica passa à criação de espaços inacabados que firmam possíveis diversas experiências, de acordo com a disponibilidade criativa das pessoas que neles entram. Ele sugere uns possíveis dos espaços criados, deixando-os abertos a todas as propostas por parte dos utilizadores ou, simplesmente, dos passantes. Espera do público performantes, deixa espaços vazios para que elas aconteçam. Ao contrário do que faz um arquiteto convencional, Oiticica, em vez de criar um espaço para determinado programa de usos e funções, propõe o espaço para, em seguida, deixar que sejam descobertos os usos e funções possíveis. Propõe uma experiência do espaço, de diferentes tipos de espaços possíveis, incomuns, espaços labirínticos.

Na entrevista que concedeu a Leonora de Barros, para o jornal *Folha de S. Paulo*, Haroldo de Campos fala sobre os labirintos de Oiticica:

O que são os Labirintos do Hélio? São âmbitos que ele constrói e desconstroi, nos quais encontra um habitat natural às suas invenções particulares (...). No caso do Hélio, o Labirinto é o âmbito onde param, naturalmente, os seus filhos sem passarem, mas que pediam, pela ausência do pássaro, o vício que depois ele ia restituir a esses filhos, através do Parangolê; onde o ausente pássaro passa a ter asas com as quais deprende o seu vício enfim, os vários tipos de objetos ou desconstruções que ele fazia e que exigiam ser palpados, ser vivenciados pelo observador, pelo visitante desse espaço, estão aí, presentes, de uma forma ou de outra [...]. Ele criava verdadeiros ambientes, verdadeiros domicílios galáticos onde esses objetos, esses entre-objetos, essas invenções trans-espaciais encontrassem a sua pousada e onde elas pudessem ser fruídas, utilizadas e gozadas, digamos assim, porque havia um elemento gozoso também nessa prática artística, pelo espectador que seria, no caso, um copartícipe do próprio fazer, do próprio elaborar aparentemente inconclusos, cuja perfeição, ou seja, cujo desenrolar supunha a presença do outro, o desejo do outro: supunha alteridade.¹⁴

Os *Parangolês* já eram considerados como asas – talvez as asas de fardo – que Oiticica tinha criado para poder sair do labirinto, sair de seu próprio labirinto, como Dédalo. Mas os labirintos de Hélio Oiticica, ao contrário do

de Dedalo, não são feitos para as pessoas neles se perderem, mas para ali se acharem, se encontrarem consigo mesmas e também com os outros. São espaços de convívio, espaços para viver. Ali é que primeiro se perde são os condicionamentos sociais, os preconceitos, as imagens estereotipadas. Perdemos ali o que nos prende; dessa vez, o fio de Ariadne serve para nos desamarraçar.

Em lugar de prisão, esses labirintos são espaços inacabados, sempre abertos às experiências. São exatamente o contrário da prisão, são espaços de liberdade total. Temos até a possibilidade de não participar, de não fazer a experiência do espaço labirintico. É essa ideia de experiência espacial e sensorial, completamente independente de um plano ou de um projeto preestabelecido, que o trabalho de Hélio Oiticica propõe. É e ela é a pista que seguimos naquilo que chamamos de *Idéia de Labirinto*.

Oiticica gostava de repetir uma fórmula de Pedrosa, que lhe atribua a proposta de um "exercício experimental da liberdade".¹⁰ Essa fórmula, de fato, resume muito bem o trabalho do artista, em sua busca incessante pelo exercício da liberdade, através de experiências cada vez mais radicais, desligando-o de toda espécie de formalismo e de esteticismo, libertando-o da obra de arte como objeto. Com ele, o artista passa a ser menos o criador – o autor – e mais aquele que propõe a criação coletiva, como veremos detalhadamente em seus trabalhos posteriores e no desenvolvimento de seu pensamento.

A Idéia de Labirinto

Dioniso:

Sei klog, Ariadnel...

Du hast kleine Ohren, du hast meine Ohren;

steck em kloges Wort hinein! -

Muss man sich nicht erst hassen, wenn man sich lieben soll?...

Ich bin dein Labernuth...

[Dioniso: Sé razoável, Ariadnel... / Tu tens orelhas pequenas, tu tens minhas orelhas: aceita uma palavra sensata! - / Não é preciso começar nos odiando se nos devemos amar? / Eu sou seu labirinto...]

F. Nietzsche, "Lamentação de Ariadne", in *Élegia de Dioniso*.

O próprio Dioniso representa o grande Labirinto, mais da ordem da música e da dança que da ordem da arquitetura e do urbanismo. Antes de ser forma, o Labirinto é um estado sensorial. Antes de ser espaço, é um caminho. Antes de ser, deve tornar-se Labirinto.

*Diomiso é o labirinto e o touro, o danar e o ser, mas o deus que si é ser na medida em que sua afirmação é, ela mesma, afirmada [...] A orelha é labiríntica, a orelha é o labirinto do deus ou o emaranhamento da afirmação. O labirinto é o que nos leva ao ser, só existe o ser do deus, só existe o ser do próprio labirinto.*¹⁶

O ruído interno se chama também *labirinto*, por ser formado de canais labirínticos. O conjunto das cavidades sonoras internas do ouvido forma o *labirinto*, e é dele que depende o eixo de nossa orientação. A labirintite, inflamação do *labirinto*, provoca a perda de orientação, de referência no espaço, provoca o desequilíbrio. O espaço labiríntico é o espaço da vertigem.

*"Oh Diomiso, diário, por que me puxas as orelhas?" – perguntou um dia Ariadne a seu filosófico amante, num dos célebres diálogos sobre a ilha de Nuxos. "Há algo engraçado em suas orelhas, Ariadne. Por que elas não são ainda mais longas?"*¹⁷

Para poder penetrar no labirinto, percorrê-lo, faz-se necessário saber seguir, com os passos, a música dos seus meandros. Em lugar de andar, é preciso saber dançar. O espaço da vertigem é o espaço dançado: ou o acompanhamos, ou caímos no vazio. Para dominar o labirinto, é preciso voar, mas antes de aprender a voar, é necessário aprender a dançar. O labirinto implica o aprendizado da dança.

*Porque esta é minha doutrina: quem quer um dia aprender a voar deve aprender a se manter em pé, a andar, a correr, a escalar e a dançar: ninguém, de primeira, aprende a voar!*¹⁸

A dança condensa a música e dilui a arquitetura. A dança transforma o espaço em movimento: temporaliza o espaço. A música, disciplina temporal, e a arquitetura, disciplina espacial, se casam na dança, disciplina do movimento. O espaço labiríntico é o espaço em movimento.

*Não é um espaço seguro; é o espaço desorientado de quem perdeu o caminho, seja por ter tido a oportunidade de transformar em dança o passo de sua caminhada, seja por se ter deixado desviar por uma embriaguez de espaço: o labirinto é o espaço bêbado.*¹⁹

O espaço labiríntico seria, então, o espaço êbrio: a embriaguez do espaço se reencontraria no Labirinto. Os eixos de orientação perdidos na eternidade são também aí encontrados. Quem está embriagado não se perde, pois o próprio espaço já está bêbado. E a embriaguez é um estado extático. Do desequilíbrio nasce o êxtase. O embebedamento provoca uma saída de si (*ekstasis*), e é saindo de nós mesmos que saímos do Labirinto.

Heidegger escreveu que, para Nietzsche, "o estado estético fundamental é a embriaguez".⁴⁰

Para haver arte, para haver de alguma forma uma atividade e uma visão estéticas, uma condição fisiológica é inelutável: "a embriaguez [...] O essencial, na embriaguez, é a sensação de força intensificada e de plenitude".⁴¹

A embriaguez é, portanto, uma condição fisiológica, uma sensação. Isso implica um corpo que sente, um estado físico particular. A arte da labirinto está na ebbriedade, no próprio êxtase, na perda de si e do estado corporal normal.

A partir de uma extrema complexidade, o ser impõe à reflexão mais que a precariedade de uma aparência fugitiva; mas essa complexidade, desbrilhando-se gradualmente, passa a ser, por sua vez, o labirinto onde aquele que surgiu estranhamente se perde.⁴²

A complexidade do labirinto é temporal; quem se perde é aquele que acaba de surgir, que desaparece tão depressa quanto surgiu. É o aspecto desconhecido do porvir que cria a estranheza; e o estranho é também o estrangeiro, o que nos é estranho, o que não dominamos, porque desconhecemos. Conhecer um labirinto exige nele penetrar, nele se perder, para descobrir as armadilhas do caminho. Em cada escolha, a dúvida: "Pode ser que sim, pode ser que não".⁴³ Jamais sabemos se estamos no bom caminho; na realidade, não há bom caminho. A incerteza do caminho é intrínseca ao labirinto. O percurso é o próprio labirinto.

Para desatar a complexidade do percurso, é necessário uma ausência de objetivo. É a vontade de sair do labirinto que faz a pessoa se perder. O estado labiríntico é o estado de quem vaga, um estado errático. O percurso – ao contrário do que ocorre em um itinerário já planejado – impõe a disponibilidade para vagar. Vagando ao acaso, a dúvida desaparece. São os que duvidam os que se perdem.

As perambulações dos surrealistas, seguindo o que eles chamavam de "acaso objetivo", ou a deriva urbana dos situacionistas – já nos anos 1960 – com a idéia de uma "psicogeografia" foram práticas da errância urbana, práticas labirínticas da cidade.

Entre os diversos procedimentos situacionistas, a deriva se apresenta como uma técnica da passagem rápida através de ambiências variadas. O conceito de deriva está indissoluvelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica, bem como à afirmação de um



A PUREZA É UM MITO



*comportamento lúdico-construtivo, o que, em todos os aspectos, se opõe às noções clássicas de viagem e de passeio. Uma ou diversas pessoas se entregando à deriva renunciam, por um tempo mais ou menos longo, às conhecidas razões para se deslocar e para agir, às relações, trabalhos e lazer que lhes são próprias, e se deixam ir diante das solicitações do terreno e dos encontros correspondentes a essas solicitações [...]. Na própria arquitetura, o gosto pela deriva leva a preconizar todas as espécies de novas formas de labirinto.*⁴⁴

A idêla da deriva e do Labirinto, nos situacionistas, estava diretamente ligada a uma valorização do jogo, do jogo urbano, da cidade como espaço de jogo:

*ARIADNE DESFEMPREGADA: Podemos descobrir, numa só alusão, a ordenação cartesiana do pretense "labirinto" do Jardin des Plantes e da inscrição que o anuncia: "JUEGOS SÃO PROIBIDOS NO LABIRINTO". Seria impossível encontrar um resumo mais claro do espírito de toda uma civilização.*⁴⁵

O homem que perambula pelas ruas – o *flâneur* de que falava Walter Benjamin, inspirado em Baudelaire – é também um bom exemplo da deriva labiríntica; o *flâneur* experimenta a embriaguez de andar sem destino:

*Uma embriaguez toma conta de quem, sem destino, vagueia por muito tempo pelas ruas [...]. Essa embriaguez amnésica, que acompanha o flâneur vagando pela cidade, não só se nutre do que é perceptível na rua, mas também se apropria do simples saber, dos dados inertes, que passam a ser então algo vivo, uma experiência.*⁴⁶

A experiência de flunar pelas ruas da cidade, a vagabundagem urbana, traz com ela a embriaguez e a êxtase do Labirinto, pois, sempre, segundo Benjamin, "a cidade é a realização do sonho antigo da humanidade: o labirinto. O *flâneur* se consagra sem o saber a essa realidade."⁴⁷

A experiência do labirinto se liga à ignorância ou à incerteza de se estar dentro ou fora deste. O labirinto está, ao mesmo tempo, no interior e no exterior; a dicotomia entre essas duas noções espaciais não funciona mais. A cidade-labirinto, o espaço urbano labiríntico, segue essa mesma lógica – ela não tem escala precisa, é ao mesmo tempo arquitetura e "paisagem". Benjamin encontrou nas passagens cobertas parisienses do século XIX a ilustração mais evidente desse espaço urbano intermediário entre exterior e interior, entre público e privado.

Pois, da mesma forma que a "flanância" pode fazer de Paris um interior, um apartamento cujos cômodos são quartinhos – como os cômodos, separados uns dos outros por soleiras –, a cidade, ao contrário, pode também se oferecer ao passante, por todos os seus lados, como uma paisagem desprovida de soleiras.

Uma paisagem... é bem isso que Paris se torna para o flâneur. Mais exatamente, ele vê a cidade se dividir em dois polos dialéticos. Paris se abre para ele como paisagem e o encerra como se fosse um quarto.⁴⁹

Essa indefinição de escala é parte integrante da noção de Labirinto. Poderíamos dizer que é também o passante, o flâneur, aquele que inventa o labirinto na experiência de o percorrer e que faz surgir outra idéia de paisagem, diferente da concepção romântica de paisagem natural: a paisagem urbana. Ainda segundo Benjamin, "a cidade e o terreno verdadeiramente sagrado da flâneância".⁵⁰ A cidade é, ao mesmo tempo, *paragium* e abrigo, como uma arquitetura do corpo social, coletivo, simultaneamente fechada e aberta, um espaço que se desdobra entre as construções, na rua, espaço público por excelência.

*As ruas são o apartamento do coletivo. O coletivo é um ser constantemente em movimento, sempre agitado, que vive, experimenta, conhece e inventa tantas coisas entre as fachadas dos imóveis quanto o faz o indivíduo no abrigo de suas quatro paredes.*⁵¹

Em compensação, a partir do momento em que a cidade se fixa completamente, o mistério do labirinto vai progressivamente desaparecendo na harmonia das traçadas regulares. Os incertos caminhos de terra são substituídos pelo asfalto das ruas planejadas; o labirinto sobrevive, mas a experiência de percorrê-lo deixa de ser da mesma ordem.

*Para ser compreendida, a noção de rua não pode se confundir com a noção mais antiga de "caminho". São duas coisas bem diferentes quanto à sua natureza mitológica. O caminho leva com ele os terrores da errância, que devem ter se tornado a norma dos chefes das tribos nômades. Ainda hoje, qualquer caminhante solitário pode sentir, nas voltas e desvios caprichosos dos caminhos, o poder das antigas instruções dadas às hordas errantes. Em compensação, aquele que vai numa rua não precisa, aparentemente, de uma mão que o aconselhe ou guie. Não é à errância que o homem se entrega na rua; ao contrário, sucumbe à fascinação da monotona fita de asfalto que se desmolda diante dele. O labirinto representa, todavia, a síntese desses dois tipos de terror: e uma errância monótona.*⁵²

A perambulação voluntária acha sempre seu canunho: o fio. É o fio, ele mesmo, que tece o percurso. O tecido, ao contrário da fita do asfalto, é sempre inelástico e maleável, como uma vestimenta. O tecido urbano de uma cidade-labirinto deveria também ser flexível ou incerto. Pois é a certeza de um percurso, de um cume a atingir, que transforma o labirinto em pirâmide.

Essa fuga em direção ao cume (que, dominando os próprios impérios, é a composição do saber) é apenas um dos percursos do "labirinto". Mas de maneira alguma podemos voltar esse percurso que, de engano em engano, devíamos sempre percorrer à procura do "ser" [...]. O erro, a incerteza, o sentimento de que o poder é vazio, a facilidade que conservamos de imaginar uma altura suprema acima do primeiro cume contribuem para a confusão essencial ao labirinto. Não podemos dizer que ele se situe aqui ou lá. (Em um certo sentido, jamais será atingido.)"

A pirâmide faz parte do labirinto, representa a fuga, o vazio, a saída. Para dominar o labirinto, é preciso ganhar altura, a fim de poder, do cume da pirâmide, perceber o seu mapa. Mas, a partir do momento em que vemos a totalidade do labirinto, este deixa de ser labirintico, tornando-se piramidal. O labirinto só é labirintico se é fragmentário: a totalidade não faz parte do estado labirintico, a totalidade é da ordem da pirâmide. Só se pode ter do labirinto uma visão fragmentária. Se chegássemos a ver o labirinto num único olhar, em lugar dos habituais fragmentos de visão, teríamos o plano, dominaríamos o labirinto, que não mais seria labirintico. O verdadeiro labirinto não tem imagem fixa, é impossível captá-la totalmente, pois está em movimento. O labirinto é o percurso, a via que, percorrendo-o, se tece. O percurso é sempre fragmentário: o plano, unificante, pois é ele que transforma o labirinto em pirâmide. O labirinto se torna pirâmide, lugar fechado, residência dos mortos. O labirinto é um lugar de vida, de surpresa. O plano impede a surpresa, mata a vida do labirinto, fechando-o numa pirâmide.

Se quiséssemos tentar uma arquitetura em conformidade com a natureza de nossa alma (sumus namque negligentes paru ipsis), o labirinto deveria ser nosso modelo. A música que nos é própria e que nos exprime verdadeiramente já o deixa adivinhar (pois, na música, os homens se saltam, porque não há quem tenha a capacidade de vê-los, a eles mesmos, só a sua música)."

A música é temporal, assim como a arquitetura é espacial; a música é mais labirintica, assim como a arquitetura é mais piramidal. A arquitetura e, sobretudo, o urbanismo são antilabirinticos; existem para evitar o labirinto,

a desordem e o caos espacial. Os arquitetos inventaram a linha reta, o ângulo reto, o quadriculado, a cidade reticulada (desde Mileto). O arquiteto e, sobretudo, o urbanista, criam marcos, planos, mapas; transformam continuamente os labirintos em pirâmides. A pirâmide é um espaço seguro, a estrutura piramidal, ao contrário da labiríntica, sempre faz cortes nítidos. O verdadeiro labirinto não é arquitetônico, é musical, toca diretamente os ouvidos.

*O labirinto não é uma arquitetura, tornou-se sonora, tornou-se música, [...] Para que a música se libere, será necessário passar para o outro lado, lá onde os terríveis tremem, ou as arquiteturas se desmancham, lá onde os olhos se misturam, onde emerge um forte canto da Terra, o grande refrão que transmite todos os ares que ele traz e faz acontecerem. Diz isso não conhece outra arquitetura, que não a dos percursos e dos trajetos.*¹⁴

O labirinto é o percurso, o trajeto, a repetição diferente dos caminhos. Segundo Deleuze, "o labirinto não é mais o caminho onde a pessoa se perde; é o caminho que retorna".¹⁵ Pertence, pois, ao tempo fragmentário, à nossa espiral temporal, pois o que retorna não é o mesmo. O retornar diferente é da ordem do desconhecido, da surpresa. O retorno alterado é o próprio devir. O mistério do labirinto reside nestes caminhos que retornam sempre diferentes. É por isso que nenhuma mapa pode ser traçado, e sobretudo nenhum plano ou projeto pode ser realizado.

*É o êxtase é a saída! Hurraaaaa! Talvez, mas dilacerante. A saída? Basta-me procura-la eu caio, merte, digno de pena; saída fora do projeto, fora da vontade de sair! Porque o projeto é a prisão de que quero escapar: creio o projeto de fugir do projeto!*¹⁶

A verdadeira prisão não é o labirinto, mas o próprio projeto. Este é ainda pior que o mapa, pois o mapa, ao contrário do projeto, pode ser feito a posteriori (cartografias); o projeto corria o devir, todas as possibilidades e transformações possíveis. Segundo Bataille, o projeto "é jogar a existência para mais tarde". O projeto é o inverso da experiência, é a antecipação do mapa, a vista do alto do cume da pirâmide, a visão total, ou seja, a impossibilidade da experiência do labirinto. A *theoria* (ponho de vista) transforma os atores, participantes, em simples espectadores.

Em oposição à pirâmide da razão, os cantos obscuros da experiência são como um labirinto, onde todas as sensações, todos os sentimentos são amplexados, mas de onde não se tem qualquer visão de conjunto para indicar o lugar da saída. [...] Falar do Labirinto e de sua práxis significa

*insistir em seus aspectos subjetivos, ele é pessoal e pode uma experiência imediata.*⁹¹

Apenas a experiência do espaço labiríntico nos interessa. O sujeito "labirintado" é mais importante que o próprio objeto labirinto. Mas a materialidade espacial do labirinto é inevitável (mesmo que, às vezes, seja intangível), assim como a materialidade de nosso próprio corpo (apesar de os pensadores do virtual e do "tempo real" constantemente se esquecerem disso) para que seja possível a experiência do espaço.⁹² Para Tschumi, o labirinto é o espaço sensorial, e "o espaço é real porque ele afeta meus sentidos, antes de afetar minha razão. A materialidade de meu corpo coincide com a materialidade do espaço, ao mesmo tempo em que luta contra ela".⁹³ Ele fala também da experiência "sensual" do labirinto. A metáfora erótica do labirinto é inevitável, pois trata-se de uma experiência sensorial, corporal e existencial do espaço.

Penetrar no labirinto. Às vezes, entramos sem saber. Essa inquietude em relação à interioridade e à exterioridade constitui a própria experiência: não sabemos jamais se ali entramos ou não, pois o labirinto não tem começo nem fim fixos, ele está sempre no meio, é um meio.⁹⁴ Tão logo nos vemos perdidos, vem a certeza de que se trata de um espaço labiríntico; mas o espaço não é fechado — a nômade de Deleuze em lugar da mênade de Leibniz —, ao contrário, é pontuado de aberturas, mas nunca sabemos se elas nos levam ao interior ou ao exterior — ou a lugar nenhum. A sensação de se perder está implícita na experiência labiríntica, além da sensação de estremeza, a impressão de que o espaço nos devora. O espaço labiríntico passa a ser ele mesmo o Minotauro, com o qual se não fôssemos nós que entrássemos, mas o próprio Labirinto que nos aspirasse para o seu interior. A experiência labiríntica se faz tateando, em tentativas diversas; sem marcos precisos, tornando-nos cegos no espaço, como somos na escuridão. Somos obrigados a avançar tateando.

A idéia do Labirinto é, portanto, mais da ordem da experiência subjetiva que da do próprio labirinto como objeto, apesar de ambos estarem inevitavelmente ligados. Assim como na noção de Fragmento — que considera mais importante o fragmentário do que o próprio fragmento —, na noção de Labirinto, interessa mais o labiríntico que o labirinto como forma. É mais relevante a ideia da labirintite (desorientação) do ser labirintado (que percorre o labirinto), que a do labirinto formal (espaço físico). A idéia do Labirinto é a do estado labiríntico, relacionado não necessariamente à forma do labirinto, mas, sobretudo, à experiência de nele penetrar.

Existem, contudo, muitos tipos de labirintos que podem desencadear esse estado labiríntico ligado à desorientação. Tomemos um contra-exemplo para

chegar com mais clareza, por esse desvio, ao labirinto que nos interessa. Eis um labirinto literário, extremamente arquitetural, de Jorge Luis Borges:

Para explicar essa perplexidade, companheira de toda minha existência, que faz com que muitos dos meus atos sejam para mim mesmo inexplicáveis, escolho o símbolo do labirinto; ou melhor, o labirinto se impõe a mim, pois a idéia de uma construção deliberadamente feita para que a pessoa se perca é o símbolo inevitável da perplexidade.⁶²

O labirinto de Borges é um labirinto de arquitetos, construído a partir de um plano detalhado, de um projeto anterior; é comparável a arquitetura das prisões, ou dos grandes conjuntos habitacionais modernistas, projetados conforme o mesmo esquema. É uma arquitetura de angústia e de perda, cismática a do labirinto espontâneo das cidades não projetadas, ou das favelas, que é, antes, uma arquitetura – ou um urbanismo sem planejamento, se é que isso pode existir – da descoberta e da surpresa. “Um labirinto é algo desenhado para confundir os homens; sua arquitetura, pródiga em simetrias, orienta-se para esse intuito.”⁶³

Ao contrário do labirinto da surpresa, onde o espaço é sempre inesperado, o labirinto de Borges é o do desdobramento – ou da subdivisão – dos componentes arquitetônicos invariáveis, de uma perfeita simetria. O labirinto se compõe de adições infinitas – ou indeterminadas – de fragmentos arquiteturais iguais, e é a uniformidade do espaço que impede a orientação. É chegar ao extremo da arquitetura da linha reta, da ortogonal, da grade reticular.

[A biblioteca] se compõe de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais [...]. De cada um desses hexágonos, percebemos os estúdios inferiores e superiores, indefinidamente. A distribuição das galerias é invariável. Vinte longas estantes, à razão de cinco por lado, cobrem as paredes, com exceção de duas; [...] Cada uma das faces livres dá para um corredor estreito, que desemboca em outra galeria, idêntica a primeira e a todas. [...] Próxima, está a escada em espiral, que desce e sobe a perder de vista. No corredor há um espelho, que duplica fielmente as aparências.⁶⁴

O labirinto de Borges é o da racionalidade total do projeto e da própria arquitetura, como em alguns projetos utópicos (ou trônicos como o *No-stop City*, 1969-1972 do grupo Archizoom. O próprio Le Corbusier tinha um projeto de 1936 para um museu de “crescimento limitado”). A cidade (ou a arquitetura) sem fim, a repetição do mesmo *ad infinitum*.

Se houvesse um viajante eterno para atravessar [a Biblioteca] em sentido único, os séculos acabariam por lhe ensinar que os mesmos volumes se repetem sempre na mesma desordem – que, repetida, se tornaria uma ordem: a Ordem.⁶⁵

Uma estrutura que pode crescer infinitamente é também eterna: espaço e tempo, nela, são anulados. A reprodução sistemática de fragmentos sempre iguais anula qualquer tipo de marco, e também as possibilidades de experiência, pois em tal estrutura tudo se passa como se estivéssemos sempre no mesmo lugar e no mesmo instante, dentro de um fragmento infinitesimal de um espaço infinitamente repetido. Quando tudo é mercuriosamente igual, em lugar da espiral fragmentária, voltamos para o círculo; em lugar da repetição diferente, retornamos à repetição totalizante do mesmo; em lugar da desordem aparente, voltamos para a mais perfeita ordem. Os fragmentos repetidos não são mais equívocos, mas sempre idênticos e, assim, uma visão totalizante é mentalmente possível, mesmo que não tenhamos qualquer plano. Esse labirinto das simetrias – o espelho não está ali por acaso! – anula também o movimento; a perspectiva é sempre a mesma (no outro labirinto, é quase impossível traçar perspectivas, a não ser como as de Piranesi ou Escher); a justaposição de elementos semelhantes em torno de um mesmo eixo anula também a multiplicidade do percurso. O labirinto se torna, ele mesmo, um mapa, uma vista do alto, com um traçado, total: um microcosmo constituído de fragmentos perfeitos ligados a outros fragmentos perfeitos, uma representação do todo – ou do universo, como queria Borges. Deixa, pois, de ser um labirinto, no sentido como o entendemos, labiríntico, e se torna seu oposto: uma pirâmide.

Em compensação, a própria idéia de labirinto incorpora o paradoxo: os opostos nela se afirmam simultaneamente, pois a pirâmide faz parte do labirinto. Para Penelope Reed Doob,⁶⁶ a idéia de Labirinto seria como uma *aporía* de Derrida, em que as contradições residem numa mesma noção: a ordem/a desordem, a prisão/a liberdade, a clareza/a complexidade, a estabilidade/a instabilidade etc. Mas essa noção geral de Labirinto se constituiu a partir de diversos modelos de Labirinto: visuais, arquiteturais, literários ou míticos, e o que nos interessa é mais o processo que o modelo formal, mesmo sabendo que os dois se interrelacionam. Nosso processo será sempre o da repetição diferente, o labirinto do percurso, da descoberta, da surpresa, da experiência, da multiplicidade e, sobretudo, da liberdade. Isso exclui muitos outros tipos de labirintos – os que são impostos, planejados, projetados e, particularmente, os que são ortogonais, racionalistas, ou seja, cartesianos.

Um labirinto é considerado múltiplo, etimologicamente, porque tem muitas dobras. O múltiplo não é somente o que tem muitas partes, é também o que é dobrado de diversas maneiras. Um labirinto corresponde precisamente a cada estágio (sinuosidade da matéria / dobra da alma): o labirinto do contínuo na matéria e suas partes, o labirinto da liberdade na alma e seus predicados. Se Descartes não os soube resolver foi porque procurava o segredo do contínuo nos percursos retilíneos e o da liberdade numa retidão da alma, ignorando a inclinação da alma e a curvatura da matéria.⁶⁷

Poderíamos efetivamente dizer que o Labirinto é sempre, de alguma maneira, barroco⁶⁸ ou, segundo os termos de Jean-Pierre Le Dantec, "barruquista".⁶⁹ Poderíamos ver seus meandros como dobras de vestimentas, de tecidos; o Labirinto seria o aureánte recido urbano livre.

O mit! ô rafraîchissantes ténébreux!... dans les labyrinthes pierreux d'une capitale, scintillement des étoiles, explosion de lanternes, vous êtes le feu d'artifice de la déesse Liberté!

*[Oh mito! Oh trevas refrescantes!... nos labirintos pedregosos de uma capital, cintilam estrelas, explosão de lanternas, sois os fogos de artifício do deusa Liberdade!]*⁷⁰

Uma nova disciplina aparece com a modernização das cidades no fim do século XIX: o urbanismo,⁷¹ que já nasce moderno e com a finalidade de eliminar a ideia do Labirinto. Os urbanistas começaram aí a traçar mapas regulares e planos reguladores para as cidades que tinham, nesse momento na Europa, um desenvolvimento mais orgânico e, sobretudo, mais empírico, como ocorria nas cidades medievais, majoritariamente labirínticas. O planejamento urbano surgiu, portanto, para controlar especificamente o crescimento de labirintos nas cidades já existentes e para evitar a criação de outros labirintos urbanos, propondo, em seu lugar, novas cidades racionalmente planejadas, a partir de planos e projetos prévios. Dessa maneira, as colônias europeias na América, principalmente as espanholas e a inglesa, já nascem modernas.

A noção unitária de cidade planejada como um conjunto racional (re)aparece – lembremos o plano regular de cidades antigas, o sistema de Hipodamos – em oposição às aglomerações medievais fragmentárias e labirínticas. As cidades modernas mais bem-sucedidas numa lógica unitária, as que não exigem mais o uso de um mapa para que a pessoa se oriente, nasceram com seu próprio mapa: são cidades piramidais, nas quais o estrangeiro não chega a se perder; os caminhos são claros e lógicos, ortogonais e, às vezes, numerados de acordo com uma grade modular. O resultado extremo dessa racionalidade, em sua

homogeneidade e suas repetições de espaços semelhantes, provoca, algumas vezes, uma espécie de desorientação – como no labirinto de Borges ou nos grandes conjuntos habitacionais modernistas –, que é o próprio contrário do estado labiríntico.

O estado labiríntico segue a lógica fragmentária. De resto, a ideia do Labirinto e a noção do Fragmento fazem, inextricavelmente, parte uma da outra. O Labirinto é contrário a toda noção unitária, ao plano, a uma representação estática do todo, que seriam seus piores inimigos. Contra a prática do planejamento urbano, a ideia do Labirinto nos sugere uma volta à carroçaria, que reflete uma situação, acompanhando os movimentos de transformação da paisagem. Em lugar das cartografias (quase) miliares do espaço real, podemos ver as cartografias da experiência do espaço, cartografias subjetivas, do próprio movimento. Cartografias da temporalidade, e não do tempo cronológico, como as anamorfoses. Não são cartografias da forma do percurso, mas da experiência do percurso, da ação de percorrê-lo, de descobri-lo.

A grande diferença entre o labirinto improvisado e as cidades modernas planejadas *ex nihilo* seria essa inversão da situação: em espaços labirínticos como os que vimos – a partir do espaço já dado – todo e qualquer mapa só pode ser produzido *a posteriori*; no que concerne às grandes planificações urbanas, ocorre o contrário: os mapas existem antes da cidade, em planos e projetos. Vimos, através dos labirintos de Hélio Oiticica, que a experiência espacial pessoal e coletiva é primordial para constituir um labirinto e que é impossível ter-se qualquer previsão (projeto) dessa experiência sensorial e subjetiva do espaço. No entanto, a própria existência da disciplina urbanística tradicional, como estratégia, ainda é em grande parte orientada para a caça aos labirintos, ou seja, para a ordenação formal e racional do espaço urbano, de forma a impedir a experiência labiríntica.

Vamos, agora, passar da escala do urbano – quase sempre projetado na cidade formal – à escala mais complexa do território, planejado ainda, mas algumas vezes depois da ocupação: a invasão sendo, ela mesma, ato de demarcação. Do espaço labiríntico urbano, passamos ao movimento complexo dos processos, também fragmentários e labirínticos, de territorialização, valendo-nos de outra figura conceitual: o Rizoma.

Notas

¹ Sobrevoar uma favela de helicóptero mostra bem quão irreal é essa visão do alto: é um sentimento transcendente que nada tem a ver com a experiência imauêse de realmente se perirrer uma favela a pé (com a cidade dita formal ocorre o mesmo mas em outra escala).

² Aqui, pensa inevitavelmente na máxima cartesiana de Le Corbusier: "O homem anda em linha reta porque tem um objetivo; sabe aonde vai. Decidiu ir a algum lugar e anda reto. O asno anda em zigzagague [...]" "Le chemin des ânes, le chemin des hommes", in *Urbanisme*, Paris, Flammarion, 1994 (G. Girés et Cie, 1925). (T.d.a.)

³ Essa frase tornou-se célebre depois da publicação do livro póstumo de textos escolhidos *Aspirou ao Grande Labirinto*, *op. cit.*

⁴ Hélio Ottonica, *AGI*, *op. cit.*, p. 29, texto datado de 22/02/1961.

⁵ Idem, *ibidem*.

⁶ Idem, *ibidem*.

⁷ Idem, p. 36, texto de 28/08/1961 "Sobre o projeto de casas de caixa", retomado no catálogo da exposição do Jeu de Paume, *op. cit.*, p. 57.

⁸ Idem, *ibidem*.

⁹ Idem, p. 37, texto de 27/12/1961.

¹⁰ Idem, p. 72, texto de 12/11/1965, "A dança na minha experiência".

¹¹ Idem, *ibidem*.

¹² Idem, *ibidem*.

¹³ Paulo Santarcangelo, *Le livre des labyrinthes, histoire d'un mythe et d'un symbole*, Paris, Gallimard, 1974, p. 218 (T.d.a.)

¹⁴ Mário Pedrosa, "Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Ottonica", in *Correio da Manhã*, 26/06/1966 – republicado em Mário Pedrosa, *Dos muros de Portinari aos espaços de Brasília*, São Paulo, Perspectiva, 1981.

¹⁵ Hélio Ottonica, *AGI*, *op. cit.*, p. 74, texto de 12/11/1965, "A dança na minha experiência".

¹⁶ Idem, p. 99, texto de 15/05/1967, "Perguntas e respostas para Mário Barata".

¹⁷ Waly Salomão, *Hélio Ottonica*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1996, p. 82.

¹⁸ Hélio Ottonica, *AGI*, *op. cit.*, p. 106, texto de 04/03/1968, "Tropicália", retomado no catálogo da exposição do Jeu de Paume, *op. cit.* 1992, p. 124.

¹⁹ Idem, p. 99, texto de 15/05/1967.

²⁰ Sobre a Antropofagia modernista e sua retomada pelos tropicalistas (Superantropofagia), ver Paula Berenstein Jacques, *Las favelas de Rio, un enjeu culturel*, *op. cit.*

²³ Para um histórico do que foi considerado como Tropicalismo nas artes, ver Paola Berenstein Jacques, "As tavelas, os tropicalistas e as vivências de Hélio Oiticica na Mangueira", *op. cit.*

²⁴ Hélio Oiticica, *AGI*, *op. cit.*, p. 106, texto de 04/03/1968.

²⁵ *Idem*, *ibidem*.

²⁶ *Idem*, *ibidem*.

²⁷ *Idem*, *ibidem*.

²⁸ Hélio Oiticica, catálogo da exposição em Londres, em 1969, na Whitechapel Gallery. (T.d.a.)

²⁹ Inaugurado no dia 30/09/1996, no centro da cidade, em lugar muito bem escolhido, que Oiticica era adotar: no meio da zona de prostituição da Praça Tiradentes. (Oiticica era amigo de várias prostitutas da região da Central do Brasil.)

³⁰ Oiticica disse ainda uma vez em entrevista à FJUNARTE, em 1977: "Todas essas coisas da imagem ébvua da Tropicalidade, que tinha araras, plantas, areia, não eram para ser em vista como uma excelsa, como uma coisa para ser repetida depois, tudo que tinha (balaxis e Carmen Miranda se tornou símbolo do Tropicalismo, exatamente o oposto do que eu pretendia. *Tropicália* era exatamente para acabar com isso, era um pouco DADA, neo-DADA, a imagem patente, o patente ébvuo..."

³¹ Entrevista para a autora, dia 21/09/1997, em Kassel.

³² In *Studio Interacional*, março de 1969. (T.d.a.)

³³ Suely Rosnik, segundo idênt de Félix Guattari, *Cartografia sentimental*, São Paulo, Estação Liberdade, 1989.

³⁴ Um desses projetos acaba de ser construído no antigo pátio do Museu do Açude, Alto da Boa Vista, Rio de Janeiro (curadoria de Marcia Drexler e César Oiticica Filho, Projeto HO).

³⁵ Hélio Oiticica, catálogo da exposição do Jeu de Paume, *op. cit.*, p. 143, texto de setembro de 1971, "Subterranean Tropicália Projects". (T.d.a.)

³⁶ Haroldo de Campos, *Folha de S. Paulo*, 26/07/1987, retomado no catálogo da exposição do Jeu de Paume, *op. cit.*, p. 221.

³⁷ Ver Mário Pedrosa, *Mundo, homem, arte em crise*, São Paulo, Perspectiva, 1974, e *Dois mirars de Parinam aos espaços de Brasília*, São Paulo, Perspectiva, 1981.

³⁸ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962, p. 216. (T.d.a.)

³⁹ Friedrich Nietzsche, *Le crépuscule des idoles, Flâneries d'un inactuel* § 19, *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 1993, tome 2, p. 1.001. (T.d.a.)

⁴⁰ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra (III)*, *Œuvres*, *op. cit.*, tome 2, p. 436. (T.d.a.)

⁴¹ Denis Hollier, *La prise de la concorde*, Paris, Gallimard, 1974, p. 112. (T.d.a.)

⁶⁰ Martin Heidegger, *Nietzsche*, tome 1, Paris, Gallimard, 1971, p. 103. (T.d.a.)

⁶¹ Friedrich Nietzsche, *Le crépuscule des idoles*, citado por M. Heidegger, *op. cit.*, p. 110. (T.d.a.)

⁶² Georges Bataille, *Le labyrinthe*, in *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, 1970, p. 436. (T.d.a.)

⁶³ "Forse che sì, forse che no", frase reproduzida ao longo das alças do labirinto no teto de uma sala do palácio ducal de Mantua; cf. P. Santacangeli, *Le livre des labyrinthes*, *op. cit.*, p. 324 e figura XVII.

⁶⁴ Guy Debord, *Théorie de la dérive*, ILS, n° 2, déc. 58), in *Internationale Situationniste*, Paris, Arthème Fayard, 1997, p. 55. Ver também a tentativa de organização de uma deriva culeria em Amsterdã e a transformação das salas do Stedelijk Museum em labirinto experimental em *Die Welt Als Labyrinth* (I.S. n° 4, junho de 1960). (T.d.a.)

⁶⁵ In *Potlatch* n° 9/10/11, agosto de 1954, reproduzido em *Guy Debord présente Potlatch* (1954-1957), Paris, Gallimard, 1996, p. 71. (T.d.a.)

⁶⁶ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe. siècle*, Paris, édi. du Cerf, 1989, p. 434-435. (T.d.a.)

⁶⁷ *Idem*, p. 448.

⁶⁸ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe. siècle*, *op. cit.*, p. 440-435. Seria interessante relacionar essa ideia de Benjamin com a distinção muito singular entre espaço privado e público nas favelas. A favela inteira como uma casa, privatização do público, e, ao mesmo tempo, as casas abertas, públicas durante o dia, fechadas em sua precária privacidade durante a noite. Cf. Paola Berenstein Jacques, *Les favelas de Rio, un enjeu culturel*, *op. cit.*

⁶⁹ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 439.

⁷⁰ *Idem*, p. 441.

⁷¹ *Idem*, p. 536.

⁷² Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1978, p. 102. (T.d.a.)

⁷³ Friedrich Nietzsche, *Aurore* §169, *Œuvres*, tome 1, *op. cit.*, p. 1.071. (T.d.a.)

⁷⁴ Gilles Deleuze, "Mystère d'Asiatic selon Nietzsche", in *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 132. (T.d.a.)

⁷⁵ *Idem*, *ibidem*.

⁷⁶ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954, p. 73. (T.d.a.)

⁷⁷ *Idem*, p. 59.

⁷⁸ Bernard Tschumi, "Questions of space: The pyramid and the labyrinth (or the architectural paradox)", in *Studio International*, setembro/outubro de 1975, p. 140. (T.d.a.)

¹¹ É evidente que são imaginariamente possíveis outras experiências labirínticas, mas aqui estamos tratando da experiência espacial, da experiência física do espaço. Sobre os sonhos labirínticos, ver Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, p. 210-260.

¹² Bernard Tschumi, *op. cit.*, p. 140. (T.d.a.)

¹³ Ou melhor, um meio-jogar. Cf. Paola Berenstein Jacques et alii, "Trilogie: lieu, mi-lieu, non lieu", in *Lieux contemporains*, Descartes&Cie, Paris, 1997, p. 125-133.

¹⁴ Jorge Luis Borges entrevistado por Maria Esther Vázquez in *Borges – Images, dialogues et souvenirs*, Paris, Seuil, 1985, p. 52. (T.d.a.)

¹⁵ Jorge Luis Borges, "L'immortel", in *El Aleph*, Paris, Gallimard, 1967, p. 23, publicados também em *Labyrinthes*, Paris, Gallimard, 1953. (T.d.a.)

¹⁶ Jorge Luis Borges, "La bibliothèque de Babel", in *Fictions*, Paris, Gallimard, 1965, p. 71. (T.d.a.)

¹⁷ Idem, p. 81.

¹⁸ Cf. *The idea of the labyrinth – from classical antiquity through the middle ages*, New York, Cornell University Press, 1992, p. 9.

¹⁹ Gilles Deleuze, *Le pli, Leibniz et le baroque*, *op. cit.*, p. 5. (T.d.a.)

²⁰ "Se o barroco se define pelas dobras que vão ao infinito, em que simplesmente ele se reconhece? Ele se reconhece no modelo têxtil, tal como o sugere a matéria vestida...", idem, p. 164. (T.d.a.)

²¹ "Dobrar, desdobrar, redobrar: esse é o programa dessa corrente que, desde 1986, propus chamar de barroquismo", Jean-Pierre Le Dantec, *Dédale le héros*, Paris, Balland, 1992, p. 140. (T.d.a.)

²² Charles Baudelaire, "Le spleen de Paris", in *Petits poèmes en prose*.

²³ Ildefonso Cerdà, arquiteto responsável pelo plano para Barcelona de 1859, criou em 1867 o termo *urbanización* (do latim *urbis*, cidade), em sua *Teoría general de l'urbanización*, para nomear uma nova disciplina científica que estava surgindo de maneira efetiva naquele momento: o urbanismo.

RIZOMA



Este capítulo é consagrado à idéia de crescimento, à ocupação dos terrenos e, consequentemente, à formação de territórios urbanos. A partir da constatação simples de que o crescimento das favelas assemelha-se ao do mato que cresce nos terrenos baldios das cidades, examino os últimos trabalhos de Hélio Oiticica, em particular, *Éden* e *Barracão*, claramente marcados pelas preocupações comunitárias (de territorialidade) do artista. Tento mostrar, teoricamente, com base no conceito de Rizoma, o que diferencia o processo de territorialização das ocupações naturais e "selvagens" dos terrenos vagos, das organizações territoriais impostas e modelizadas por especialistas.

O crescimento das favelas

Algumas favelas têm nomes de árvores, como a Mangueira, e o próprio termo *favela* vem do nome de um arbusto, cientificamente conhecido como *Jathopha phyllacantha*. As favelas, no entanto, se desenvolvem mais como o mato que brota nos terrenos baldios.¹ Os abrigos das favelas ocupam um terreno vazio da mesma forma que o mato que nasce discretamente nas bordas e logo acaba ocupando a totalidade do terreno. A invasão de terrenos pelos favelados – que quase sempre se mobilizam em grupo, imbuídos de espírito comunitário – se dá durante a noite; a cada manhã, enquanto a cidade tradicional dorme, diversos abrigos vão surgindo nas bordas dos terrenos abandonados. Esse tipo de ocupação gera uma situação oposta à da cidade dita formal, pois, nas favelas, a periferia dos terrenos ocupados é geralmente mais valorizada que o centro. As favelas são acêntricas ou, antes, excêntricas. A periferia, a linha que separa a favela do resto da cidade, torna-se o centro simbólico. E o centro não é mais um ponto fixo, é uma linha que se desloca.

O matagal que encontramos nos terrenos baldios de uma cidade faz parte das favelas do Rio, que, em sua grande maioria, brotam em terrenos abandonados da cidade, em todos os espaços deixados vazios pela "máquina imobiliária", em lugares onde construir seria impossível ou com demais custos: morros em escarpas, terrenos inundáveis, terrenos em litígio judiciário etc. As favelas já apareceram em quase todas as partes da cidade, em espaços públicos inutilizados: debaixo de pontes e viadutos, no beira de canais, de certas ruas etc.² Os abrigos surgiam em meio à cidade, entre os bairros convencionais, exatamente como o mato que cresce entre as pedras do calçamento ou no meio do asfalto, formando enclaves, ou seja, micro-territórios no interior de outros maiores. A invasão de um terreno vago e sua ocupação por abrigos forma um novo território na cidade.

Orá, as favelas ultrapassam os limites dos terrenos que ocupam. No período da ditadura, quando muitas favelas foram removidas, era impressionante ver

a rapidez dessa deslocalização (ou "desterritorialização"). Num dia, a favela era completamente arrasada em determinado lugar; no dia seguinte, já renascia um pouco mais longe. Hoje, as favelas continuam a ir além de seus limites por meio das relações que estabelecem com a cidade, às vezes, culturais, coletivas, como o samba e o carnaval. Mas elas extravasam, sobretudo, por meio de elas que se estabelecem de maneira mais sutil e penetrante, de um modo mais "subterrâneo": em relações individuais, já que a maioria dos favelados trabalha nos bairros formais da cidade, às vezes, como empregados domésticos que moram, durante a semana, em apartamentos dos bairros ricos.

A ocupação das favelas se faz, portanto, em três níveis: ocupação propriamente dita de terrenos vagos na cidade; deslocamentos de favelas na cidade; relações dos favelados com a cidade formal. Esses três níveis de ocupação e de desenvolvimento seguem a lógica do mar, em oposição à lógica da árvore e do arbusto das cidades convencionais (lógica piramidal).

Christopher Alexander, em seu texto – quase um manifesto – contra o urbanismo moderno, *A City Is Not a Tree*, de 1965, faz uma aproximação entre as estruturas de planejamento das cidades e as estruturas arbórescentes do pensamento. Sua crítica visa às primeiras construções das cidades modernas, que ele chama de artificiais, e vai em defesa das cidades naturais, ou seja, das cidades vernáculas, não projetadas. Seu texto interessa, sobretudo, por tentar compreender a lógica que estrutura uma cidade: segundo ele, a lógica da árvore, para a cidade projetada, e a da semi-reliça (*semi-lattice*), para as cidades não projetadas (ou não totalmente planejadas). O texto começa assim:

A árvore à qual o título faz alusão não é uma árvore verde, com folhas; é o nome de uma estrutura de pensamento. Semi-reliça é o nome de outra estrutura, mais complexa. Para relacionar essas estruturas abstratas com a essência da cidade, formularei, a princípio, uma distinção simples. Chamarei de cidades naturais as que se desenvolveram de maneira mais ou menos espontânea e no decorrer de um longo período. E chamarei de cidades artificiais as cidades ou partes de cidades que foram criadas deliberadamente por arquitetos e urbanistas.¹

Alexander tenta provar por meio de diagramas que as cidades ditas artificiais seguem efetivamente uma estrutura de árvore e que as ditas naturais seguem a estrutura em semi-reliça, mais complexa.

Qual é, então, a natureza íntima, o princípio organizador que distingue a cidade artificial da cidade natural? Vocês devem ter admirado pelo

meu título n que acho que seja o princípio organizador. Creio que a cidade natural se organiza em semi-treliça, ao passo que, quando organizamos uma cidade artificialmente, nós a organizamos como uma árvore.⁵

Para Alexander, os arquitetos e urbanistas organizam a cidade como uma árvore porque estão habituados ao sistema de pensamento que funciona no esquema da árvore. Essa forma de pensamento é bastante simples, binária, e os arquitetos se tornaram incapazes de refletir de forma mais complexa, múltipla, que seria a de um sistema de pensamento em semi-treliça.

Agora, por que tantos arquitetos conceberam cidades parecidas com árvores, se a estrutura natural é sempre a de semi-treliça? Foi deliberadamente, pensando que a estrutura em árvore serviria melhor aos habitantes da cidade? Ou foi porque eles não podiam fazer diferente, por serem prisioneiros de um hábito mental, prisioneiros talvez de uma maneira de funcionamento do cérebro, por não conseguirem conceber a complexidade de uma semi-treliça em nenhuma forma que seja mentalmente conveniente, uma vez que o cérebro tem uma predisposição esmagadora para ver, onde olhamos, estruturas em árvore e não pode escapar à concepção da árvore? Tentarei convencê-los de que é por essa segunda razão que foram propostas e construídas árvores-cidades; que é por isso que os arquitetos, limitados, como têm de ser, pela capacidade dos cérebros de formar estruturas intuitivamente acessíveis, não podem conceber em um só ato mental a complexidade da semi-treliça.⁶

As favelas são ainda mais complexas que as cidades ditas naturais, na lógica da semi-treliça de Alexander, uma vez que as favelas estão em constante formação, nunca terminam seu desenvolvimento, não cessam de crescer e, sobretudo, não são tão fixas como as cidades ditas formais, artificiais ou naturais, planejadas ou não. A complexidade espacial das favelas se mescla a de sua temporalidade. Trata-se também de uma diferença de enraizamento. A cidade projetada – a cidade-árvore, como a árvore e o pensamento em árvore – está fortemente enraizada num sistema-raiz, imagem da ordem; a cidade não completamente projetada, a cidade arbusto, funciona como um sistema-radícula mais complexo; e a favela, cidade sem projeto, a cidade-mato, segue o sistema rizoma, que Alexander teria muita dificuldade para demonstrar em seus diagramas matemático-geográficos, que finalmente também são racionais, cartesianos, ou seja, arborescentes.

Em termos de botânica, o rizoma é o caule subterrâneo das herbáceas sob diversas formas (bulbo, tubérculo), e é diferente das raízes e radículas. Exis-

tem também plantas tropicais que têm rizomas aéreos (samambaias). O gengibre é um rizoma, por exemplo, como também o é a erva daninha.

O "sistema de pensamento"⁸ da erva/rizoma é o oposto do da árvore/raiz, enquanto o sistema arbusti/radicula, por conservar a estrutura arborescente, se caracteriza por uma falsa multiplicidade. O sistema erva/rizoma é o pensamento da multiplicidade, em oposição ao pensamento binário; é uma cultura acentrada e insrável, em oposição a cultura arborescente e enraizada. Por outro lado, o sistema erva/rizoma não tem modelo; e não se trata simplesmente de substituir a imagem da árvore pela imagem do matuto espírito das pessoas ou de substituir a busca das raízes e das origens pela busca do rizoma e do meio. O rizoma não tem imagem precisa. O que importa é mais o processo que a imagem formal, é o próprio movimento, o germinar, o crescimento, o impetu.

O desenvolvimento do pensamento de Hélio Oiticica

Sinto que não estou mais no processo de digerir as coisas e que já posso tornar fecundo o ambiente e o mundo ao seu redor através das forças criativas, como se as idéias fossem sementes capazes de germinar e crescer, ganhando forma e se desenvolvendo como uma planta complexa sobre a topologia da terra."

O desenvolvimento das idéias de Hélio Oiticica após a descoberta das favelas – e, consequentemente, da criação dos *Parangolés* – leva o artista a realizar um trabalho cada vez mais conceitual, em que a idéia de obra de arte vai desaparecendo gradualmente em proveito da idéia mais ampla de experimentação artística. Oiticica cria conceitos, multiplica-os e os torna complexos, relacionando-os entre si, até constituir um vocabulário próprio: antiarte, apropriações, supra-sensorial, cruzar etc. Mas ele não se considera, por isso, um artista conceitual:

Detesto arte conceitual, nada tenho a ver com arte conceitual. Pelo contrário, meu trabalho é algo concreto, como tal. Para mim o conceito é uma etapa, como o sensorial, ambiental, etc. que no fundo são conceitos também; o que acha ruim é quando o conceito é tratado como objecto-fim artístico, e passa a ser redutante fechando-se em si mesmo.¹⁰

Ademais, Oiticica nega sua participação não somente na arte conceitual, mas em todo e qualquer movimento artístico internacional do qual seu trabalho possa ser aproximado – e várias vezes o foi – como, por exemplo, a Arte Povera. Oiticica considerava a "dita povera arte italiana"¹¹ a própria capirali-

zação da idéia de pobreza, a sua transformação em consumo, a sublimação da pobreza, que na realidade era feita de forma bem rica.

Guy Brett afirma que a obra de Oiticica comunicou-se com muitas correntes da arte contemporânea: Arte Minimalista, *Earth Art*, Arte Cinética, *Environmental Art*, Poesia Concreta, *Body Art*, Arte Conceitual, *Performance*.¹² O crítico de arte chega a considerar Oiticica como precursor da *Body Art* e da *Earth Art*, mas Oiticica nega essas duas paternidades. Ele considera que suas propostas diferem das da arte corporal, pois são "a descoberta do próprio corpo, e não do corpo como suporte" e que "a *Body Art* se tornou um precisismo". Nessa entrevista, Oiticica nega ter sido "precursor dessa coisa: *Earth Work*".¹³ A arte de Oiticica pode até ter se relacionado com esses movimentos da época (*Zeitgeist*), mas o artista brasileiro não participou efetivamente de nenhum movimento artístico desde o fim do Neokoncretismo no Brasil. As propostas e os novos conceitos de Oiticica eram cada vez mais abertos e jamais poderiam se enquadrar num movimento predefinido – cada vez mais ele se aproximava da fórmula de seu amigo Mário Pedrosa: "o exercício experimental da liberdade".

Para Oiticica, essa busca da liberdade passa forçosamente pelo desenvolvimento da idéia de participação ativa do espectador: o artista, menos que aquele que cria, é quem propõe, motiva e orienta a criação. O artista não é mais o que avisa a obra, mas o que desencadeia experiências coletivas. Da participação do espectador, Oiticica passa para a criação coletiva; o que ele faz e seu próprio estatuto como artista se tornam cada vez mais difíceis de classificar.

*Isso é genial. A maneira como as pessoas se referem a mim é ótima. Alguns me chamavam de pintor, outros de escultor. F. por ainda, me chamavam de arquiteto! F isso chegou ao máximo no programa do Chacrinha, que me chamou de costureiro. Ninguém acha uma definição. Ah, Ah, Ah!*¹⁴

Oiticica se classificava como inventor e não como artista plástico; ele se dizia "declanchador de estados de invenção".

*O artista, o papel dele, é declanchar no participante, que é o ex-espectador, o estado de invenção. O artista declanča no participante o estado de invenção [...] Eu declanço a grande estado de invenção [...] as pessoas minhas se transformam em artistas plásticos [...] eu declanço [...] eu não me transformei num artista plástico, eu me transformei num declanchador de estados de invenção.*¹⁵

Em seus textos de 1966 – *Propostas 66* e *Posição e programa* – Ottonica já fazia uma releitura muito pessoal do conceito de antiarte baseado na participação do espectador:

A participação do espectador é fundamental aqui, é a princípio que se poderia chamar "proposições para a criação", que culminam no que formulamos como antiarte. Não se trata de impor um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da arte, pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional para o da proposição criativa intuitiva; dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de experimentar a criação, de descobrir pela participação, esta de diversas ordens, algo que para ele possua significado.¹⁶

Antiarte: compreensão e razão de ser do artista, não mais como um criador para a contemplação mas como um motivador para a criação – a criação como tal se completa pela participação dinâmica do espectador; agora considerada participante. Antiarte seria uma complementação da necessidade coletiva de uma atividade criadora latente, que seria motivada de um determinado modo pelo artista; ficam portanto invariáveis as posições metafísicas, intelectualistas e esteticistas [...] é pois uma realização criadora a que propõe o artista, realização esta isenta de premissas morais, intelectuais ou estéticas – a antiarte está isenta disso –, é uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades criativas suas. O "não achar" é também uma participação importante.¹⁷

A ideia do achar casual (de "achar" ou de "não achar") que aparece aqui pela primeira vez vai se tornar frequente nos últimos trabalhos do artista, sobretudo em suas propostas urbanas. São verdadeiras "apropriações": Ottonica vai se apropriar dos objetos que encontra na cidade ou dos pedaços da cidade, até mesmo de regiões inteiras, como o morro da Mangueira. Ele começa se apropriando dos latões-tuchas-de-fogo que sinalizavam as obras na cidade do Rio de Janeiro durante a noite:

Na minha experiência, tenho em programa e já iniciei o que chamo de apropriações: acho um objeto ou conjunto-objeto formado de partes inúteis, e dele mesmo posso fazer algo que possa para mim um significado qualquer, isto é, transformo-o em obra; minha lata contendo óleo, ao qual é posto fogo: declaro-a obra, dela mesmo posso: para mim, adquirir o objeto uma estrutura autônoma [...] Essa compreensão da maleabilidade significativa de cada obra é que cancela a pretensão de querer dar à mesma premissas de diversas ordens: morais, estéticas etc.¹⁸

A experiência da lata-fogo está em toda parte servindo de sinal luminoso para a noite – é a obra que eu isolei no anonimato de sua origem – existe aí como que uma apropriação geral: quem viu a Lata-fogo isolada como uma obra não poderá deixar de lembrar que é uma “obra” ao ver, na colada da noite, as outras espalhadas como sinais cósmicos, simbólicos, pela cidade: puro de mãos postas que nada existe de mais emocionante do que essas latas sus, iluminando a noite (o fogo que nunca apaga) – são uma ilustração da vida: o fogo dura e de repente se apaga um dia, mas enquanto dura é eterno.¹⁹

Oiticica faz também apropriações ambientais. Apropria-se, por exemplo, durante algumas horas, de um canteiro no meio de uma rua do Rio de Janeiro, e o canteiro torna-se obra. A manifestação e a criação de ambientes e o que ele chama de “obra-obra”. Ele trabalha ainda no sentido inverso, criando “ambientes” inspirados no que viu nas ruas; esse é o caso da sala de bilhar, apresentada no MAM do Rio de Janeiro em 1966 (inspirada no quadro *Le café de nuit*, de Van Gogh), em que reproduziu a ambiência de um jogo de bilhar comum e popular, muito presente nas favelas, até mesmo a céu aberto, nas ruas.

Tenho também algo que considero vital para o desenvolvimento de meu pensamento: uma sala de bilhar – uma sala de bilhar onde a cor dará o ambiente e os participantes do jogo vestirão camisas coloridas e jogarão bilhar normalmente [...] Já aqui a manifestação está no extremo oposto da outra obra-obra: aqui eu criei o ambiente precocemente que desejava – na outra, acho algo que se revela aos poucos e não preconcebo. Tanto uma posição como outra são de máxima importância nesse setor de experiência ambiental.²⁰

A influência das manifestações populares foi marcante em Oiticica. Pensou em criar, depois do bilhar, a ambiência de uma partida de futebol, o que nunca realizou. Disse mesmo que a “descoberta de manifestações populares organizadas – escolas de samba, ranchos, frevos, futebol, feiras, festas de toda ordem, e as espontâneas em os acasos (arte das ruas ou arte surgida do acaso)”²¹ era responsável por sua tendência a arte coletiva e anônima.

Um exemplo dessa ideia de obra coletiva é a experiência feita, à época, pelo crítico de arte Frederico de Moraes, na Universidade Federal de Minas Gerais. Moraes criou obras de Oiticica, sem sua presença, mas com seu consentimento, buscando na paisagem urbana elementos suscetíveis de corresponder às propostas do artista, para realizar uma espécie de *happening*.²² A ideia e a experiência da obra se tornam mais importantes que o objeto produzido, embora a produção (busca, achado) de objetos não desapareça completamente.

O que seria então o objeto? Uma nova categoria na uma nova maneira de ser da proposição estética? A meu ver, apesar de também possuir estes dois sentidos, a proposição mais importante do objeto, dos fazedores do objeto, seria a de um novo comportamento perceptivo, criado na participação cada vez maior do espectador, chegando-se a uma superação do objeto como fim da expressão estética. Para mim, na minha evolução, o objeto foi uma passagem para experiências cada vez mais comprometidas com o comportamento individual de cada participante: faço questão de afirmar que não há aqui a procura de um novo condicionamento para o participante, mas sim a derrubada de todo condicionamento para a procura da liberdade individual, através de proposições cada vez mais abertas.¹

A partir de 1967, Oiticica desenvolve de forma cada vez mais radical as idéias já expressas no *Esquema geral da nova objetividade*,^{1a} quando da exposição do mesmo nome, onde *Tropicália* foi apresentada. É a própria idéia de "nova objetividade" que vai engendrar novas vincências como a "supra-sensorial".

O conceito de "nova" objetividade não visa, como pensam muitos, diluir as estruturas, mas dar-lhes um sentido total, superar o estruturalismo criado pelas proposições da arte abstrata, fazendo-o crescer por todas as ladas, como uma planta, até alcançar a idéia concentrada na liberdade do indivíduo, proporcionando-lhe proposições abertas ao seu exercício imaginativo, interior – esta seria uma das maneiras, proporcionada neste caso pelo artista, de desalienar o indivíduo, de torná-lo objetivo no seu comportamento ético-espacial. O próprio fazer da obra seria vida, assim como a "elaçãoção" interior, já que o verdadeiro "fazer" seria a vivência do indivíduo. Cheguem então ao conceito que formulei como supra-sensorial.²

O conceito de "supra-sensorial" pode ser comparado às experiências com drogas alucinógenas, essa busca da "supra-sensação" e de uma percepção total do indivíduo.^{3a} Oiticica propõe novas formas de comportamento ligadas ao cotidiano para libertar os indivíduos do que reprime suas possibilidades. Seu trabalho fica, nesse momento, muito próximo da dimensão clínica e das propostas-terapias de sua amiga Lygia Clark, com quem mantinha correspondência em que narrava suas próprias vivências e as reações dos espectadores/participantes às novas propostas.²

Oiticica procurava conduzir o espectador, por sua participação, à "pura disponibilidade criadora, ao lazer, ao prazer, ao mito de viver, onde o que







agora é secreto possa se revelar em sua própria existência, no dia-a-dia",¹⁸ o que vai levá-lo a um novo conceito – o "crlazer", mistura de criar, crer e lazer.

*Não ocupar um lugar específico, no espaço ou no tempo, assim como viver o prazer ou não saber a hora da preguiça, é e pode ser a atitude a que se entregue um "criadur". [...] Os que não se defrontam com o Crlazer não o podem saber, nem crer que se possa viver sem um "pensamento" que rem a priori sempre e que foi a glória do mundo ocidental. O Crlazer é criar do lazer ou crer no lazer? – não sei; talvez os dois, talvez nenhum.*¹⁹

A proposta do "crlazer" é uma consequência do "supra-sensorial", proposta ainda mais aberta de um "lazer-prazer-fazer", ou seja, de um lazer criador, não repressivo, um verdadeiro exercício da experiência da liberdade total. Seus conceitos vão ser postos em prática quando da exposição da Whitechapel Gallery, de Londres, em 1969, no que ele chamou de *Whitechapel experience*.

É nessa experiência em Londres que Oiticica vai construir seu *Éden*, um conjunto de cabines, penetráveis, tendas e ninhos. *Cactano* e *Gil* (tenda sonorizada com a música desses cantores-compositores, então exilados em Londres); *Cannabiana* (palha no chão); *Lololiana* (folhas no chão); *Iemanjá* (penetrável de água, pois Iemanjá é a divindade das águas no candomblé); *Tia Ciata* (cabine com incenso – o samba nasceu na casa de Tia Ciata, na pequena África do Rio, a antiga Praça XI); *Ursu* (penetrável com colchões no chão); *A área aberta do unto* (tapete no chão) etc. *Éden* é um ambiente aberto a muitas vivências e experiências sensoriais. Para nele entrar, é preciso estar descalço para sentir o chão das cabines e a areia disposta entre os diferentes espaços, circundados de um lado apenas por uma estrutura em palha chamada *Taba* (como o conjunto de ocas indígenas na floresta tropical).

Nu experiência Whitechapeliana as sementes do Éden propunham "us-sões" an Crlazer: o Banho-cama onde se entra e se deita sob a estrutura de juta; a concentração do lazer, que se tende a fixar. O trajeto do pé nu sobre a areia, que se interrompe com as sucessivas entradas nos penetráveis de água: Iemanjá, de folhas, Lololiana, de palha, Cannabiana [...] os Ninhos, no fim do Éden, como a saída para o além-ambiente, isto é, a ambientação não interessa como informação para indicar algo: é a não-ambientação, a possibilidade de tudo se eniar das células vazias, onde se huscaria "aninhar-se", ao sonho da construção de totalidades que se erguem como bolhas de possibilidades – o sonho de uma nova vida, que se pode alternar entre o auto-fundar e o supra-fundar nascido aqui, no

*ninho-lazer, onde a idéia de Cielazer promete erguer um mundo onde eu, você, nós, cada qual é a célula-mãe.*³⁰

Éden é a consequência direta das propostas anteriores inspiradas nas favelas, *Parangolês* e *Tropicália*. Aracy Amaral considera que a habitação da favela está na origem de todos esses trabalhos: “É nessa arquitetura orgânica, fundada no comunitário, que se pauta toda a exposição Oiticica na Whitechapel”.³¹ Oiticica conserva a idéia de abrigo dos *Parangolês* e a do percurso de *Tropicália*, mas passa para outra escala. Guy Brett diz que Oiticica passa de maneira muito sutil da metáfora da dança/música/corpo à da arquitetura/urbanismo e, depois, à da paisagem/território.³²

A reflexão principal de Oiticica em *Éden* gira em torno da idéia de comunidade ligada à da liberdade do indivíduo, inspirada certamente em sua experiência na Mangueira, mas também em sua breve estada em Londres, entre os *hippies* dos anos 1960. O artista dizia que se integrava completamente ao ambiente onde estava – tinha aprendido muito com as pessoas do morro mas também com os *hippies* de Londres.³³ É preciso acrescentar a isso muitas influências sobre Oiticica, principalmente suas leituras, explicadas em seus textos, de livros em voga na época como: *Eros e civilização*, de Herbert Marcuse; *Le journal de Caligula*, de Edgar Morin, ou *Understanding media*, de Marshall McLuhan. Oiticica também teve fascinação pela experiência de vida comunitária de um grupo de artistas de Londres: o *Exploding Galaxy*, dirigido por David Medalla. *Éden* se fundamenta efetivamente em sua experiência comunitária na Mangueira, mas é impressionante observar as semelhanças entre a maneira de viver dos favelados e a de muitas comunidades ditas alternativas ou utópicas dessa época, sobretudo no que concerne aos princípios de liberdade, de coletividade, de prazer, de marginalidade etc. A diferença, entretanto, se mantém: os favelados vivem assim mais por necessidade, por uma questão de sobrevivência, que por filosofia de vida ou qualquer outra ideologia. No catálogo da exposição em Londres, elaborado pelo próprio artista, podemos encontrar, as fotografias da Mangueira, das rodas de samba, do carnaval e de outras referências: nele está publicada a fotografia de uma cabana Kirdi do livro *Architecture without architects*, de Bernard Rudofsky, e uma citação dos *Tristes tropiques* de Lévi-Strauss, a propósito dasucas, além de uma foto de um funeral indígena do mesmo livro, uma vez que *Éden* se apresenta como uma taba.

O EDEN é um campo experimental, um tipo de taba, onde todas as experiências humanas são permitidas. É um tipo de lugar mítico para sentir, para agir, para fazer coisas e construir o cosmos interior de cada um, então, para tal, proposições abertas são feitas, e mesmo algum material

*para se fazer coisas, o que o participante pode fazer. Eu nunca estive tão feliz quanto com EDEN. Eu me sinto completamente livre, de tudo, mesmo de mim mesmo. Isto me veio desde as novas idéias a respeito do conceito de supra-sensorial que resultou em um sentido supra-sensorial da vida, de se transformar processos artísticos em sentimentos de vida.*¹⁴

A *Whitechapel Experience* é um momento importante no percurso artístico de Hélio Oiticica: é a primeira exposição internacional e também a última vez que ele realiza um projeto da amplitude de *Eden*. É preciso frisar que esse tipo de experimentação artística, nessa época, não tinha espaço no Brasil por causa do endurecimento progressivo da ditadura militar. Oiticica, então, partiu para Londres, e depois vai exilar-se em Nova York.

O exílio levou-o à radicalização de suas propostas, desenhada por diferenças culturais, ainda mais evidentes que aquelas que ele experimentava ao entrar com seis amigos da Mangueira no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. *Eden* foi construído em Londres, para o espaço da Whitechapel, onde, diz Oiticica:

*o comportamento se abre, para quem chega e se debruça no ambiente criado, do frio das ruas londrinas, repedidas, fechadas e monumentais, e se recia como de volta à natureza, ao calor infantil de se deixar absorver, no íter do espaço aberto construído, que, mais que "galéria" ou "abrigo", era esse espaço.*¹⁵

A propósito dos elementos constitutivos de *Eden*, Celso Favaretto escreve que são "receptáculos, abertos às vivências, à produção de novos significados, são lugares que multiplicam comportamentos, à imagem da reprodução celular".¹⁶ Oiticica fala deles efetivamente em termos de "estruturas germinativas", de "células-comportamento" ou ainda de "comunidade germinativa". Trabalha as idéias de reprodução, de multiplicação e de crescimento, até porque a experiência da Whitechapel foi para ele o germe de um projeto muito mais vasto: o *Barracão*.

*O Eden não está submissa entretanto a uma forma acabada, mas a proposição permanente do Crelazer. As proposições nascem e crescem nelas mesmas e novas – a idéia de construção do Barracão se ergue mais uma vez como uma possibilidade urgente, como a consolidação de um pensamento torre, espinha dorsal do que chamo Crelazer.*¹⁷

O *Barracão* é um projeto comunitário utópico que Oiticica jamais conseguiu realizar completamente. A proposta era bastante vaga: consistia em propor diferentes ambientes, como em *Eden*, porém mais abertos e mais

complexos, para experiências livres e coletivas. Via nesse novo projeto uma evolução natural de seus antigos trabalhos, *Parangolê* e *Tropicália*, e do que ele chamou a partir de então de "raiz-Brasil", raiz aberta, estrutural, mas não-opressiva, uma raiz não demasiadamente enraizada, mas transformável, cambiante e aberta, contra uma imagem fixa, congelada e fechada.

Barracão – Formulação da idéia de Parangolê em 1964: raiz raiz brasileira ou a fundação da raiz Brasil em oposição a folclorização desse material raiz – a folclorização nasce da camuflagem opressiva: "mostrar o que é nosso, os nossos valores..." – a afluência da arte primitiva, etc. – Parangolê se ergue desde 1964 contra essa folclorização opressiva e usa o mesmo material que seria outrora folc-Brasil como revelação de uma realidade minha-raiz – Jerônimo, na foto vestindo a capa, revela toda uma síntese: é inexplicável a que se passa ali e o modo com que se veste na planta e veste a capa é dado pela posição gestual-facial que expressa mais do que um simples "passar": é Brasil-raiz, intransferível, mas não se limita a uma "imagem Brasil": é raiz-estrutura e é não-opressiva porque revela potencialidade viva de uma cultura em formação; digo cultura em formação como a possibilidade aberta de uma cultura.⁴⁰

Oiticica diversas vezes faz alusão à foto de Jerônimo que foi utilizada na capa de seu catálogo da Whitechapel, foto essa que resume a idéia de raiz/planta que ele tenta desenvolver.

3. contexto-vida: eu sou a raiz/raio/folclórico/núcleo é a raiz souão o que erguido mantém mundo?! à sucessão de formas, unidos-dus, não pertencem nem pop-op – (popular, talvez) partes soltas-ôcas, mas a loucura do river – por que não se dança mais nessa terra? dia é noite, o corpo no corpo: sempre quis que parangolê fosse a alegria no corpo, o corpo na dança, pra se river (não ver, mas fazer), como Jerônimo um dia de sol, um parque, vestido-se na planta, na capa, no senso do mundo!⁴¹

Jerônimo, morador da Mangueira, era um amigo próximo, passista da escola de samba, como Oiticica. Quando Oiticica voltou ao Rio, vindo de Londres, no início de 1970, em visita à taveia soube, com grande pesar, que Jerônimo fora assassinado.⁴²

Parangolê é a descoberta da raiz-aberta pela primeira vez – Tropicália (a imagem-estrutura) e Barracão (comportamento-estrutural) são as evoluções naturais disso ou o do próprio projeto da raiz-Brasil, a busca imediata do que denominarei Parangolê; propor propor era a condição primeira



de nudez; Tropicália foi a proposição de uma condição aberta e descoberta dessa raiz-estrutura-proposição de um completo ambiente-comportamento – a ideia de Barracão absorve, como um super-mala-borrão, estrutura e participação-proposição, no que chamo de comportamento-estrutura: a descoberta do Crelazer como essencial a conclusão da participação-proposição; a canalização das energias não-opressivas e a proposição do lazer ligado a elas.⁴¹

O Barracão é, então, uma consequência natural do desenvolvimento das ideias já enunciadas desde os *Parangolês*; Otílica diz que gostaria de “estender para um contexto arquitetônico vivencial o problema da capa”.⁴² Em outro texto, intitulado “Mundo-Abrigo”, Otílica relaciona a ideia do Barracão com o que ele chama de mundo-abrigo, numa interpretação tropical da aldeia global de Mc Luhan. Otílica não esconde essa influência e até diz que o capítulo “Housing” do livro *Understanding media* deveria ser inteiramente citado para demonstrar os seus argumentos.⁴³ O capítulo começa assim:

Se a vestimenta é um prolongamento de nossa pele individual, para armarizar e canalizar nossa calor e nossa energia pessoais, a habitação e um meio coletivo de obter, para a família ou para o grupo, o mesmo resultado. A habitação, como abrigo, é um prolongamento do sistema termo-regulador do corpo – uma pele ou uma vestimenta coletivas. As cidades prolongam ainda mais os órgãos do corpo para responder às necessidades de grupos humanos.⁴⁴

Essa progressão em mudança de escala da ideia de abrigar de Mc Luhan – corpo / vestimenta / habitação / cidade – é claramente observável na evolução da obra de Otílica, mesmo que os limites entre os termos nem sempre sejam muito bem definidos. Poderíamos dizer, retomando a ideia de Guy Brett, que Otílica passa de uma escala corpórea, sobretudo com os *Parangolês*, para a escala da arquitetura/urbanismo, especialmente com *Tropicália*, para chegar à escala ligada ao paisagismo/território com *Éden* e mais ainda com o *Barracão*. Essa última proposição contém também a ideia de multiplicação e de reprodução celular, baseada no que ele chama de células comportamento, células que podem germinar em qualquer lugar, a imagem do desenvolvimento das favelas, num terreno vago e na própria cidade.

Célula-comportamento – a impossibilidade das camadas de “representação” emergirem como algo vivo – a coisa vive em si, na sua célula-ela, que se manifesta no comportamento que é criador da vida e do mundo – célula de quê? célula, o que se multiplica no desconhecido, no não for-

mulado, pois como posso formular o comportamento individual? se a célula é o eu estar no mundo, que é ser, viver – vida-mundo-criação, são velhas distinções que são uma célula: o comportamento, que realmente agora, isto, cria a multiplicação ou expansão celular – faço a célula-matriz do Barracão; mas o comportamento e o crescimento dela é que formarão a célula-mãe, insubstituível – gente+tempo+a possibilidade de expansão – a ideia de forma e estrutura não existirá: o passado de necessidade estrutural cresce para o agora de existência ou não: algo espera a possibilidade de se manifestar e aguarda – ultraguarda.⁴⁵

O projeto *Barracão* está explicitamente ligado às favelas, como seu nome indica: as faveladas chamavam seu abrigo de harracão, como se vê em muitas lerras de sambas.⁴⁶ A proposta de estruturas orgânicas abertas às experiências não-opressivas é diretamente baseada na experiência comunitária, alternativa e marginal que Otílica viveu na Mangueira. O artista se inspira nas favelas para propor ambientes onde se possam viver experiências parecidas com as que viveu e reconhece o urbano como experimentalmente mais apto às experiências coletivas,

BARRACÃO: O uso do nome q me vem da moradia na FAVELA é o q eu queria como "algo q nasce da casa estruturada nos modelos conhecidos": BARRACÃO não seria "imitar estrutura-espço do BARRACÃO do morro"; isso seria humilha por não possuirmos o tipo de experiência igual a do morador do morro mas semelhante a dele; o q me atraía então era a não-divisão do BARRACÃO na formalidade da CASA mas a ligação orgânica entre as diversas partes funcionais no espço interno-externo do mesmo. A FAVELA q é continuidade firmada de BARRACÕES é de igual modo organizada mas tribal q o MCLLIHAN chama de 'casa de espço quadrado' urbana com espço dividido e com funções especificadas etc. e na FAVELA a sequência de BARRACÕES é às vezes chamada de trem q nunca identificação com o espço do trem q cria uma enclosure a enclosure de maneira mais orgânica do q a da casa de espço quadrado – MCLLIHAN aponta como o framing visual da casa de espço quadrado é visual-linear ao contrário da moradia de povos não-letrados etc. – há portanto na minha ideia de BARRACÃO essa exigência inicial sobre espço-ambiente: criar espço-ambiente-lazer q se condene a um tipo de atitude q não se fragmente em estruturas precondicionadas e q em última instância se aproxime de uma relação corpo-ambiente cada vez maior.⁴⁷

Otílica chamou seu *Barracão* de "projeto-comunidade para meu grupo do Rio". Para ele, a ideia de grupo não tinha nada a ver com a de família, pois

o grupo é algo "mutável"; dizia que queria realizar esse projeto em seu país porque "é no Brasil que o projeto deverá ter seu verdadeiro caráter",⁴⁶ mais particularmente perto do Rio:

o objetivo seria o de construir uma casa em madeira como as das favelas, onde as pessoas a sentiriam como se fosse o lugar delas, talvez nas montanhas perto daqui, onde o meu grupo iria para fazer consus, conversar, conhecer pessoas [...]. Toda a minha experiência na Mangueira, com pessoas de todos os tipos, me ensinou que são as diferenças sociais e ideológicas que causam infelicidade."

Evidentemente o projeto utópico e idílico de Otílica não poderia vir à luz no Brasil sob a ditadura militar, que obrigou o próprio artista a se exilar. Mas, finalmente, essa impossibilidade de concretizar a *Barracão* resultou em uma abstração do projeto, que passou a ser então uma "circunstância aberta" ou um "programa para a vida".

BARRACÃO não seria algo q se pudesse reduzir a "arquitetura experimental" mas como q estrutura transformável segundo as atividades experimentais de um determinado grupo ou mesmo de um indivíduo (u q seria uma suprema ironia); BARRACÃO seria modelo experimental do lazer como atividade positiva; essa atividade estaria ligada na origem à necessidade de assumir e tomar de assalto o comportamento como elemento principal atuante na experimentalidade, esse grupo é o q de mais variável e hipotético se possa prever; na verdade como eu pensava e quisesse não o foi; a situação genal de desintegração de q é experimental no BARRACÃO tornou impossível e suicida a experiência; e me fez ver algo: q o sentido e a natureza do projeto BARRACÃO é a de estrutura adaptável e cujas origens e diretrizes podem dar origem e criar a experiência em outras circunstâncias não limitadas a lugar ou tempo; se u q homem no BRASIL castrou a experiência ainda em projeto ela como sentiente q é não se limita a essa circunstância-limite; ela é circunstância aberta: projeto circunstancial q é a natureza mesma dela; se o lazer tomado como experimentalidade está submisso a circunstâncias de ordem social-ético-política aí de-a-dá na própria sequência de vida dos indivíduos q nela se envolvem e q não sabem se é sequer possível ser experimentado mesmo nos princípios gerais e mesmo q de mundo superficial seja abordado então não se pode querer limitá-lo a programa limitado a deadlines mesmo q amplas: é programa pra vida."⁴⁷

A partir da experiência da Whitechapel, Otílica mistura cada vez mais sua arte e sua vida, até confundí-las totalmente e viver efetivamente sua arte

no cotidiano, quando de seu exílio em Nova York. Depois da temporada em Londres, foi convidada pela Sussex University (Brighton, Inglaterra) para uma estada no *campus* da universidade, onde construiu com os estudantes a *célula-Barracão* n°1. Retorna aí sua idéia e a estrutura dos *Ninhos* – já apresentada no fim de *Eden* –, criando um ambiente de lazer coletivo para os estudantes, um refúgio durante os intervalos entre os cursos, uma espécie de sala de convívio.

Depois de curto período no Rio, partiu então para Nova York, onde montou a *célula-Barracão* n° 2, no MOMA, para a exposição coletiva *Infumation*, no verão de 1970. Seus 28 *ninhos* chamaram a atenção, sobretudo depois do escândalo mediático que suscitaram, quando Nelson Ricketteller, na abertura da exposição, visitando os *Ninhos*, abriu uma das “células-comportamento” e se deparou com um casal fazendo amor. A propósito desse episódio, Onieca o confidencia ao máximo em termos de participação do espectador.¹¹

Fim 1970, Onieca ganhou também uma bolsa da Fundação Guggenheim e se instalou em Nova York. Alugou um *loft* na 2ª Avenida, onde construiu seus *Ninhos*. Ali ele morava, trabalhava e hospedava seus amigos. Passou a chamar seu apartamento de *Babylouests* (*ninhos* de Babilônia). Escritores e críticos do círculo do *artista* – Décio Pignatari e Silviano Santiago – assim descreveram o *Babylouests*:

*Em sua casa, em torno de um beliche, montou um penetrável ambiente de muito parangolé – uma teia-labirinto encolada de todas as colagens, acrescida de toda uma parafernália informacional ao alcance da mão: da lápis ao arquivo, do aparelho de som a televisão, um sempre ligada, outra sempre sem som; frases-letra pelo teto.*¹²

*[...] uma espécie de beliche de navio, acuminado de fédo, que ao mesmo tempo dava a sensação de aconchego maternal e levava a ver o ao-redor como que esfumado. Nessa época Hélio era praticamente eletrônico. Ali, nos muros, ficava duas miteras, com sua indispensável televisão, câmara fotográfica, projetor de slides, gravador, fitas cassete, telefone. Eternu tilintar.*¹³

O ponto de partida para Onieca criar os *Ninhos* ainda era sua experiência na Mangueira: foram as “observações barracais ninhagem mangueira q deu ignição”.¹⁴ Os *Ninhos* propõem não somente um outro espaço, mais orgânico, mais aberto e também mais vivo que os construídos pela arquitetura tradicional, mas também, e sobretudo, uma idéia de vida própria desses espaços, como se eles fossem capazes de se reproduzir, de se multiplicar e de se desenvolver independentemente, como os abrigos das favelas do Rio.

*A ideia dos Ninhos surgiu na Whitechapel Experience e com ela eu cheguei quase ao limite de tudo; a necessidade de desenvolver cada vez mais algo que seja e que será útil da exposição, além da obra, alguma coisa a mais que um objeto participativo, um contexto para o comportamento, para a vida; os Ninhos propõem uma ideia de multiplicação, de reprodução, de desenvolvimento para a comunidade.*⁴

A partir do momento em que Olitica começa a morar na sua casa/obra *Babylonists*, os críticos o compararam a outros artistas do início do século que também transformaram sua casa/ateliê em obra de arte. Olitica, entretanto, não considerava mais seus trabalhos como obras de arte, mas como propostas abertas, e *Babylonists* era uma proposta de outra maneira de habitar. Olitica dizia que a diferença entre ele e os artistas com os quais o comparavam era que ele não procurava mais estetizar o espaço; pelo contrário, queria o espaço como uma base neutra para as mais diversas experiências. Explica as diferenças de seu trabalho em relação à ideia de obra-casa dos artistas modernos Mondrian e Schwitters, com os quais era constantemente comparado:⁵

*De Mondrian em diante, passando pelo problema da absorção ambiental das velhas categorias de arte, para a da propagação aberta, o caminho foi grande e chegamos a um que eu posto do que ele se propunha: na verdade Mondrian e Schwitters, com seu Merzian, propunham a casa-obra como a realização estética da vida, ou seja, a aplicação de uma determinada estrutura, que seria a mais universal possível (ortogonal de Mondrian), levando a um comportamento adequado e adquirido; ou que fosse resultado de um comportamento estético na vida (a brechar das coisas velhas fazendo o Merzian de Schwitters) [...]. Eu, então, longe e paulatinamente, a passagem desta posição de querer criar um mundo estético, mundo-arte, superposição de uma estrutura sobre o cotidiano, para a de descobrir os elementos desse cotidiano, do comportamento humano, e transformá-lo por suas próprias leis, por proposições abertas, não-condicionadas, muito mais possível como ponto de partida para isso.*⁶

Muitos críticos, participantes e amigos utilizam a metáfora psicológica do retorno ao utero para explicar a experiência dos Ninhos; Olitica jamais cointestua essa aproximação em relação ao que podemos considerar como um grau zero da ideia de abrigo. Ele queria se aproximar do que chamou de “mundo-abrigo”, “mundo-shelter” ou ainda “mundo-playground”. Durante sua estada em Nova York, nos ninhos do *Babylonists* (ele se mudou em 1974 para o *Hendrixists*), o artista fez uma espécie de auto-análise. Foi um período intros-

pectivo, durante o qual leu muito – sobretudo James Joyce –, passou a escrever de forma cada vez mais fragmentária – frequentemente misturando diversas línguas –, para realizar o que chamou de *Conglomerado*, jamais publicado. A idéia era aglomerar vários blocos de textos para formar um livro, misturando seus textos teóricos, críticos e seus projetos – uma forma de livro mais ou menos como a do *Mille plateaux* de Deleuze/Guattari, publicado alguns anos mais tarde, em 1980, mas com blocos no lugar dos platôs.

Nesse meu negócio do conglomerado, quer dizer, é um livro que não é um livro, é conglomerado. Não, em vez de ter seções ou partes de um livro, eu chamo de blocos.³⁹

Nos anos 1940 eu produzi muito no Brasil e senti necessidade de dar direção a tudo aquilo. Essa ordenação de idéias, o Conglomerado, com o título geral Newyorkaise é dividido em blocos.⁴⁰

Fui trabalhar com muitos projetos feitos, desfeitos. A maioria das coisas não feitas no papel. Quer dizer, eu estou querendo publicar essa coisa toda que eu chamo de Conglomerado, porque isso aí foi uma coisa intencional, de não ficar criando objetos.⁴⁰

Oiticica aproveitou também sua estada em Nova York para começar um processo de desmitificação de seu trabalho, através da reflexão teórica sobre suas obras antigas, tais como *Bóvidas*, *Parangulês* e *Tropicália*. Esse processo de desmitificação era, para ele, um prelúdio ao novo: tudo o que veio antes desse processo de desmitificação já era “um prelúdio ao que estava por vir”.⁴¹ Voltando para o Rio em 1978, Oiticica declarou: “Tudo o que fiz até hoje era o prólogo. O importante está começando agora”.⁴² E insistia também em dizer que, ao retornar ao país, não voltava às raízes: “as raízes foram arrancadas e queimadas há muito tempo.”⁴³

Quando de sua volta ao Rio, Oiticica perseguiu ainda mais assiduamente seu processo de desmitificação de tudo o que antes havia mitificado: as manifestações populares, o samba e o carnaval e, sobretudo, o espaço urbano – a cidade do Rio e, evidentemente, o morro da Mangueira. Propôs como instrumento de desmitificação o que chamou de *Delírio ambulatório*. Em sua primeira participação num evento artístico nacional, em São Paulo, em *Mitos radiais*, numa tentativa de “poetizar o urbano”, Oiticica chegou com “fragmentos-tokens”: terra do morro da Mangueira (savelha minca), areia da praia de Ipanema (baixo mico da Zona Sul) e um pedaço de asfalto da avenida Presidente Vargas (antiga Praça Onze, berço mico do samba).

Eu descobri o seguinte, a relação da rua com o que eu faço é uma coisa que eu sintetizo na ideia de Delírio ambulatório. O negócio assim de andar pelas ruas é uma coisa, que a você ver, me alimenta muito e eu encontro, na realidade da minha volta ao Brasil, foi uma espécie de encontro inicial com as ruas do Rio, um encontro milrco já desmistificado. Antes nos anos 1960 foi a construção da mitificação da rua, mitificação da dança, da Mangueira, agora é um processo de desmistificação, então com a mitificação, uma coisa já vem junto com outras coisas eu peguei assim pedaços de asfalto da avenida Presidente Vargas, antes de taparem a linha do metrô... Quando eu apanhei esses pedaços de asfalto, eu me lembrei que LAFRANCO uma vez fez uma música, que disse até que pensou em mim, que falava o negócio da "escala de samba primeira de Mangueira passa em ruas largas, passa por baixo da Presidente Vargas".⁶⁴ Ai eu pensei assim: esses pedaços de asfalto... soltos, que eu peguei como fragmentos e levei para casa... agora, aquela avenida estava esburacada por baixo, e na realidade a estação primeira de Mangueira vai passar por baixo da Presidente Vargas... uma coisa que era virtual quando LAFRANCO fez a música, de repente se transformou em um delírio concreto... o delírio ambulatório é um delírio concreto.⁶⁵

Ortízica juntou esses pedaços de asfalto a outros pedaços de calçada no banheiro de seu apartamento, para realizar o que chamou de jardim, o "jardim Presidente Vargas-Kyoto-Gaudi". O jardim de enlulhos no banheiro é explícito em sua relação com a estética dos jardins. Num texto antigo ele já dizia que:

terríveis hálitos da cidade são bem mais belos que os parques tipo o Aterro da Glória no Rio, a chamada estética dos jardins é uma praga que deveria acabar, os parques são bem mais belos quando abandonados porque são mais vivos.⁶⁶

Sua reflexão sobre os parques públicos e os jardins da cidade mostra um interesse particular pelo espaço público urbano, que ele (re)descobria com seu *Delírio ambulatório*, ou seja, com a experiência do espaço urbano, com a desmistificação do mito, com o simples andar a pé pelas ruas,

O andar é a descoberta que o andar para mim não é só... Quando eu ando eu proponho que as pessoas andem dentro de um Penetrável com areia e pedrinhas... eu estou sintetizando a minha experiência da descoberta da rua através do andar... do espaço urbano através do detalhe, do andar... do detalhe síntese do andar. O Delírio ambulatório, quando

*não é patológico é uma coisa altamente gratificante. Todos os pedaços do Rio de Janeiro têm para mim um significado concreto e vivo, um significado que gera essa coisa que chamo de "delírio concreto": a pedra da apêlar Pérola, a antígua Central do Brasil, as ruas em volta da Central do Brasil, no centro, os bairros do Rio: São Carlos, Favela, Mangueira, Jurema, esses lugares assim que conheço mais de perto. Para mim primeiro o Rio era um mito, eu tinha mitificado ele de tal maneira que eu tive que sair dele e passar esses anos todos fora, para descobrir que depois do processo de mitificação vem o de desmitificação (não confundir desmitificação com desmistificação; apesar do segundo fazer parte do primeiro). Eu sei que o processo de mitificação é muito importante, mas ele tem que ser acompanhado com o de desmitificação."*⁶

Em 1979, Otília construiu no Hotel Meridien do Rio de Janeiro um ambiente penetrável que chama de *Rizomera*, nome inspirado no livro de James Joyce *Finnegans Wake*, misturando Rio de Janeiro e Riviera, como o artista passa a chamar a cidade do Rio. A obra é uma mescla de *Tropicália* e *Fidel* (e de materiais dos *Ninhos*), uma síntese, segundo ele, onde não restam espaços entre os diferentes locais propostos: passamos de um a outro diretamente, sem limites precisos. No dia da abertura da exposição, estavam reunidos, num mesmo espaço, muito refinado, seus amigos sambistas da Mangueira, as amigas prostitutas do centro da cidade e os amigos intelectuais ou artistas da elite da Zona Sul do Rio. A desmitificação da cidade levou Otília a uma extinção de fronteiras entre territórios normalmente fechados; o artista não somente passa de um território a outro, mas também faz uma ponte entre eles através de seus amigos. As pessoas da Mangueira – Dona Zica, Dona Neuma, Paulo Ramos, entre outros – vieram ao Hotel Meridien e conheceram seus amigos dos bairros mais ricos da cidade. Todos dizem que a cidade cresceu depois que conheceram Otília.⁷ Assim também foi com os amigos da Zona Sul, que visitaram a tábua aproveitando a filmagem de *HO*, curta-metragem de Ivan Cardoso sobre Helio Otília, rodado, em grande parte, na Mangueira, em 1979.

No final desse mesmo ano, em relação aos deslocamentos na cidade e à supressão dos limites espaciais, Otília faz seu primeiro "evento público urbano" ou "contra-bólide", com a ação *Kleemama*, chamada *Devolver a terra a terra*, que teve a participação de muitos artistas.

Para comemorar o centenario de Klee eu fiz o contra-bólide, que chamei assim porque é exatamente o processo inverso do bólide. Peguei terra em Jacarepagua, e em vez de encerrar a terra numa cuba, peguei a terra e

Levei lá para o Aterro de Lixo do Capu. Num lugar onde tinha um matinho rasteiro, coloquei uma forma de 80x80x10, e coloquei a terra dentro da molde quadrado, depois tirei a forma e ficou aquele quadrado de terra lá. Chamei essa experiência de Devolver a terra a terra. Foi um ato político.¹⁰

A ideia de devolver a terra à terra tem relação direta com as favelas, talvez mesmo uma defesa das favelas pelo artista.¹¹ A fronteira territorial mais precisa entre a cidade convencional e a favela é justamente a passagem do asfalto para a terra; com seu "contra-holide", Onizuka toca a questão do andar sobre a terra das favelas e também a da propriedade da terra, que não pertence aos favelados, além de trazer a ideia do efêmero das construções sobre a terra batida. Seu "evento poético-urbano" nada tem a ver – como ele mesmo afirmou – com o que se chamava *Earth Art* ou *Land Art*, que, segundo ele, tornava a terra neutra e disponível, uma espécie de volta à natureza. O segundo "evento poético-urbano" ou "contra-holide 2" – que confirma essa relação entre os "contra-holides" e as favelas – começou na Mangueira logo antes do carnaval de 1980, e se chamava *Esperança para o carnaval*. Foi o último trabalho – inacabado – de Onizuka antes de sua morte.¹²

Agora estou me preparando para a Mangueira. Um evento onde vários artistas participarão. Para mim o intuito levava a descoberta do urbano a favela do que se lá para fazer um fêrie. Tenho uma tábua de 60x80. Vou colocar uns ladrilhos nela e a área vai funcionar como área para maquete e área local. Uma coisa mini e maxi ao mesmo tempo. Quero colocar esse quadrado ladrilhado num determinado local e deixar lá por um determinado tempo. Depois transfiro para um outro lugar. Em seguida trago para casa no fim do dia. Mais adiante ele vai servir para outra finalidade. Fica assim como um espaço limitado-ilimitado.¹³

Em vez de levar terra – material que representava as favelas – para algum terreno abandonado da cidade, Onizuka trazia ladrilhos – material da cidade – para a favela. Em lugar do quadrado de terra, propunha agora um quadrado de ladrilhos. A possibilidade de deslocamento desse quadrado leva a uma não-fixação do "contra-holide", que passa da favela à cidade e assim por diante. Infelizmente, é impossível saber aonde iam chegar essas experiências urbanas: a morte prematura do artista deixou questões como essa sem resposta. Por outro lado, uma obra enigmática de 1978-1979, o *Ready-Constructible n° 1* (ele realizou também uma série de *Topological ready-made landscape*), é muito significativa quanto a suas ambições estéticas, além de ser também premonitória da não-finalização de seu próprio trabalho. É, como escreveu

*não é patológico é uma coisa altamente gratificante. Todos os pedaços do Rio de Janeiro têm para mim um significado concreto e vivo, um significado que gera essa coisa que chamo de "delírio concreto": a pedra da Açúcar Pérola, a antígua Central do Brasil, as ruas em volta da Central do Brasil, no centro, os bairros do Rio: São Carlos, Favela, Mangueira, Jurema, esses lugares assim que conheço mais de perto. Para mim primeiro o Rio era um mito, eu tinha mitificado ele de tal maneira que eu tive que sair dele e passar esses anos todos fora, para descobrir que depois do processo de mitificação vem o de desmitificação (não confundir desmitificação com desmistificação; apesar do segundo fazer parte do primeiro). Eu sei que o processo de mitificação é muito importante, mas ele tem que ser acompanhado com o de desmitificação."*⁶

Em 1979, Otília construiu no Hotel Meridien do Rio de Janeiro um ambiente penetrável que chama de *Rizomera*, nome inspirado no livro de James Joyce *Finnegans Wake*, misturando Rio de Janeiro e Riviera, como o artista passa a chamar a cidade do Rio. A obra é uma mescla de *Tropicália* e *Fidel* (e de materiais dos *Ninhos*), uma síntese, segundo ele, onde não restam espaços entre os diferentes locais propostos: passamos de um a outro diretamente, sem limites precisos. No dia da abertura da exposição, estavam reunidos, num mesmo espaço, muito refinado, seus amigos sambistas da Mangueira, as amigas prostitutas do centro da cidade e os amigos intelectuais ou artistas da elite da Zona Sul do Rio. A desmitificação da cidade levou Otília a uma extinção de fronteiras entre territórios normalmente fechados; o artista não somente passa de um território a outro, mas também faz uma ponte entre eles através de seus amigos. As pessoas da Mangueira – Dona Zica, Dona Neuma, Paulo Ramos, entre outros – vieram ao Hotel Meridien e conheceram seus amigos dos bairros mais ricos da cidade. Todos dizem que a cidade cresceu depois que conheceram Otília.⁷ Assim também foi com os amigos da Zona Sul, que visitaram a tábua aproveitando a filmagem de *HO*, curta-metragem de Ivan Cardoso sobre Helio Otília, rodado, em grande parte, na Mangueira, em 1979.

No final desse mesmo ano, em relação aos deslocamentos na cidade e à supressão dos limites espaciais, Otília faz seu primeiro "evento pânico urbano" ou "contra-bólide", com a ação *Kleemama*, chamada *Devolver a terra a terra*, que teve a participação de muitos artistas.

Para comemorar o centenario de Klee eu fiz o contra-bólide, que chamei assim porque é exatamente o processo inverso do bólide. Peguei terra em Jacarepagua, e em vez de encerrar a terra numa cuba, peguei a terra e

Levei lá para o Aterro de Lixo do Capu. Num lugar onde tinha um matinho rasteiro, coloquei uma forma de 80x80x10, e coloquei a terra dentro da molde quadrado, depois tirei a forma e ficou aquele quadrado de terra lá. Chamei essa experiência de Devolver a terra a terra. Foi um ato político.¹⁰

A ideia de devolver a terra à terra tem relação direta com as favelas, talvez mesmo uma defesa das favelas pelo artista.¹¹ A fronteira territorial mais precisa entre a cidade convencional e a favela é justamente a passagem do asfalto para a terra; com seu "contra-holide", Onizuka toca a questão do andar sobre a terra das favelas e também a da propriedade da terra, que não pertence aos favelados, além de trazer a ideia do efêmero das construções sobre a terra batida. Seu "evento poético-urbano" nada tem a ver – como ele mesmo afirmou – com o que se chamava *Earth Art* ou *Land Art*, que, segundo ele, tornava a terra neutra e disponível, uma espécie de volta à natureza. O segundo "evento poético-urbano" ou "contra-holide 2" – que confirma essa relação entre os "contra-holides" e as favelas – começou na Mangueira logo antes do carnaval de 1980, e se chamava *Esperança para o carnaval*. Foi o último trabalho – inacabado – de Onizuka antes de sua morte.¹²

Agora estou me preparando para a Mangueira. Um evento onde vários artistas participarão. Para mim o intuito é levar a descoberta do urbano a favela do que se lá para fazer um filme. Tenho uma tábua de 60x80. Vou colocar uns ladrilhos nela e a área vai funcionar como área para maquete e área local. Uma coisa mini e maxi ao mesmo tempo. Quero colocar esse quadrado ladrilhado num determinado local e deixar lá por um determinado tempo. Depois transfiro para um outro lugar. Em seguida trago para casa no fim do dia. Mais adiante ele vai servir para outra finalidade. Fica assim como um espaço limitado-ilimitado.¹³

Em vez de levar terra – material que representava as favelas – para algum terreno abandonado da cidade, Onizuka trazia ladrilhos – material da cidade – para a favela. Em lugar do quadrado de terra, propunha agora um quadrado de ladrilhos. A possibilidade de deslocamento desse quadrado leva a uma não-fixação do "contra-holide", que passa da favela à cidade e assim por diante. Infelizmente, é impossível saber aonde iam chegar essas experiências urbanas: a morte prematura do artista deixou questões como essa sem resposta. Por outro lado, uma obra enigmática de 1978-1979, o *Ready-Constructible n° 1* (ele realizou também uma série de *Topological ready-made landscape*), é muito significativa quanto a suas ambições estéticas, além de ser também premonitória da não-finalização de seu próprio trabalho. É, como escreveu

Guy Brett, “no limite entre o acabado e o inacabado”. Como os abrigos das favelas, eternamente em obras, que trocam as placas de madeira por injetos, o *Ready-Constructible* n° 1 é, ao mesmo tempo, aberto e fechado, interior e exterior, abrigo e percurso. Sem escala particular, demonstra um método de construção, um “esqueleto”, como diz Otília: “esqueleto-esqueleto, esqueleto-favela e Favela do Esqueleto”. “⁶ Eferivamente o esqueleto de um pensamento, uma síntese do devir da trabalho inacabado de Otília.

O *READY CONSTRUCTIBLE* substitui herd o conceito de REAL MANEJ INICIAL ele instalou NUNCA ESPALÇHUNGA ESPALÇH (1 M) ABSOLUTOS: herd o IN-COUTO dentro e a fora huns-clas aberto-fechados aberto-aberto/fechados-fechados [...] esse *READY CONSTRUCTIBLE* N.1/ é o exercício men extremo entre o REAL e o INACABADO estrutural determinada sem começo-mem-fim/ impossibilidade o total declaração de q a existência de uma possível *escultura*, possa ter sentido/ mis dlas de hoje: *tescultural* monumento-arguetitura gratural são todas concertis fracos e ultrapassados/ por essa proposta q me fez pensar em/ ESQUELETO (esqueleto-esqueleto e esqueleto-favela e FAVELA DO ESQUELETO) SÃO 3 CASAS-estruturas distintas [...] um exercício de concreção do não concluído, ou a proposta de estruturas determinadas do exercício do indeterminado. [...] do *REAL CONSTRUCTIBLE* N.1/ q funda espaço se ergue num terreno/ (num-mais terreno) já q e algo sem escala/ barrento como se fora algo moldado todo da mesma massa: como se fora (e o e) algo indeterminado/ não sabendo onde começa/ (ou por onde se começa)/ o sólido e o arenoso/ e quem sabe o q f poderia vir a ser/ lava-liquida/ e pedregosa/ exercício do não-paisagismo/ aquilo q funda espaço está não só além/ como nume a/ paisagismo/ e a incorporação/ (in-corporação) total/ daquilo q se vislumbrou/ antes como ambiental/”⁷

O conceito de Rizoma

Pobres das flores nos canteiros dos jardins regulares.
Arretem ter medo da polícia...
Mas tão boas que florescem do mesmo modo
E têm o mesmo sorriso antigo
Que tiveram para o primeiro olhar do primeiro homem
Que as viu aparecidas e lhes tocou levemente
Para ver se elas fulavam...

Fernando Pessoa (Alberto Caetano), *O guardador de rebanhos*, 1911/1912.

Gilles Deleuze e Félix Guattari transformam a metáfora vegetal do rioana em conceito filosófico, em *Rizoma*, de 1976, retomado mais tarde em *Mille Plateaux*, de 1980. Fles se apóiam ao modelo arborescente e unitário do pensamento (piramidal), ao sistema árvore-raiz ou radícula, e propõem outro sistema, baseado na multiplicidade, chamado *Rizoma*.

Estamos cansados da árvore. Não devemos mais crer nas árvores, nas raízes, nas radículas; já sofremos muito. Toda a cultura arborescente está fundada sobre elas, da biologia à linguística. Ao contrário, nada é heilo, nada é amoroso, nada é político, a não ser os canais subterrâneos e as raízes aéreas, a adrentica e o rizoma."

O *Rizoma*, ao contrário da árvore e do arbusto (semi-treliça de Alexander), não é um modelo formal, não é um verdadeiro sistema; é, antes, um processo que pode ser distinguido por certas "características aproximativas", dos princípios enumerados por Deleuze e Guattari.

1º e 2º - Princípios de conexão e heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado com qualquer outro, e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz, que fixam um ponto, uma ordem."

O *Rizoma* constitui, portanto, uma rede; com ele se quebra a idéia - própria árvore - de ordem e de hierarquia. Mas, diferentemente de outros tipos de redes, o *Rizoma* não é simétrico, é heterogêneo, visto que as conexões se fazem por acaso, na ilevordem. Os pontos de um *rizoma* não são fixos, deslocam se, formando linhas, "linhas de fuga" ou de "desterritorialização". O *Rizoma* funciona por descentralizações em diferentes dimensões. Ao contrário da árvore, não se preocupa com origens (ou raízes), e "anti genealógico".

3º - Princípio da multiplicidade. O múltiplo, só quando é efetivamente tratado como substituto, como multiplicidade, deixa de ter qualquer relação com o Um como superior ou como objeto, como unidade natural ou espiritual, como imagem e mundo. As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudo-multiplicidades arborescentes."¹

É precisamente essa multiplicidade que não para de mudar de natureza, multiplicando suas conexões num movimento perpétuo (mesmo se as vezes ela pareça imóvel), que transforma os pontos em linhas. A partir do momento em que a noção de unidade é substituída pela de multiplicidade, o sistema passa a ser aberto, voltado para o exterior. As linhas de fuga ou a desterritorialização definem as multiplicidades pelo lado de fora. Um "plano de consistência" define o exterior de todas as multiplicidades, que se transformam seguindo as linhas.









O rizoma constitui-se de "aneis abertos" de diversas dimensões, ao contrário das interioridades fechadas, firmadas pelas divisões binárias do sistema em árvore.

4° – *Princípio da ruptura assignificante: contra os cortes muito significantes que separam as estruturas, ou atravessam uma delas. Um rizoma pode ser rompido, quebrado em qualquer lugar, que, em seguida, ele retorna essa ou aquela de suas linhas e, em seguida, outras linhas.*⁸⁰

O Rizoma está sempre prestes a se constituir e, portanto, a se reconstruir depois das rupturas. Isso é possível por ele ser formado, ao mesmo tempo, de linhas de segmentaridade, territorializadas, e de linhas de des territorialização, sempre em fuga, por onde ele foge incessantemente. A des territorialização é sempre seguida de uma re territorialização que, por sua vez, se des territorializará, e esses processos, independentes, não cessam. Fazer Rizoma significa desenvolver seu território por des territorialização, desenvolver a linha de fuga até cobrir o plano de existência.⁸¹

5° e 6° – *Princípio da cartografia e da decalcomania: um rizoma não está sujeito a ação de qualquer modelo estrutural ou generativo. É estranho a qualquer ideia de evo genético ou de estrutura profunda.*⁸²

Toda ideia estrutural de evo gerativo remonta a um sistema do modelo arborecente, que segue a lógica do (de)calque, ou seja, a lógica da reprodução sem fim (repetição do mesmo). O calque está também fortemente ligado à ideia de projeto, subterfúgio em arquitetura e urbanismo, por meio da utilização de papel vegetal (*calque*, em francês). Ao contrário do calque, na decalcomania da árvore, existe a carta ou a cartografia do Rizoma: "Fazer a carta, e não o (de)calque". O calque volta sempre "ao mesmo", ao contrário da carta, que segue as diferenças: é uma repetição diferente. O calque é um modelo, como a árvore, enquanto a carta faz parte do Rizoma: é processo. A carta é aberta, modificável, adaptável, conectável. Tem "entradas múltiplas" e também múltiplas saídas pelas linhas de fuga. O calque organiza, ordena, estabiliza, quebra as multiplicidades e, dessa forma, cessa o movimento.

No conceito de Rizoma, a questão principal é o movimento. O mata, a parte mais visível do rizoma, mostra isso bem. O brotar é o transbordamento. Deleuze cita Henry Miller:

*O mata só existe entre espaços não cultivados. Ele preenche os vazios. Cresce entre, no meio de outras coisas. A flor é bela, o repolho é feio, a papoula enlouquece. Mas o mata é transbordamento, é uma lição de mural.*⁸³

O transbordamento implica também a ideia de infiltração, de um escoamento que preenche os vazios, de caminhos subterrâneos e de possibilidades de erupções. O mato, já vimos, não tem começo nem fim; ele é sempre o meio e bruta pelo meio, assim como bruta no meio de outros territórios e em meios adversos.³¹ É o caso do mato que cresce entre as pedras do calçamento, no meio do asfalto ou entre os revestimentos das construções, num esforço heróico.

El arrabal es el reflexo de nuestro tedio./ Mis pasos claudicaron/ cuando iban a pisar el horizonte/ y quedé entre las casas./ cuadriculadas en manzanas/ diferentes e iguales/ como si fueran todas ellas/ monótonos recuerdos repetitivos/ de una sola manzana./ El pastito precario,/ desesperadamente espenanzado,/ salpicava las piedras de la calle [...]

*[O subúrbio é o reflexo do nosso tédio./ Meus passos claudicaram/ quando iam pisar o horizonte/ e fiquei entre as casas/ fechadas em blocos/ diferentes e iguais/ como se fossem todas elas/ monótonas lembranças repetitivas/ de um só bloco./ O moaninho precário/ desesperadamente es-
peranzoso/ salpicava as pedras da rua [...]]*³²

O mato sempre escapa ao próprio; ele cresce onde não se espera, instaura a surpresa. Ao entrar no calque – que reproduz, repete as formas ou os espaços conhecidos –, o mato cria outros novos, formando carias sempre mutáveis. Uma cartografia da desterritorialização, do transbordamento, do escoamento ou da infiltração. O mato forma encaves, territórios vegetais, como é o caso das ervas ilitas daninhas.

O paisagista Gilles Clément propõe criar “jardins em movimento”, utilizando exatamente essa característica móvel, ou desterritorializante, do mato e das plantas chamadas de “vagabundas”. Os jardins tradicionais, e sobretudo os jardins à francesa, estão fortemente ligados à noção de ordem e, antes de tudo, à ordem estática. A própria ideia de jardim impõe essa luta perpétua contra o movimento natural, contra a desordem “biológica”, isto é, contra o estado “selvagem”. O trabalho do jardineiro reside precisamente nessa manutenção da ordem através da contenção artificial dos fluxos naturais; tudo o que transborda o projeto inicial do jardim deve ser cortado, podado ou erradicado, assim como devem ser arrancadas as plantas “espontâneas”, que não tenham sido previstas. A ideia tradicional do jardim baseia-se no domínio ou “domesticação” da natureza. Clément propõe outra concepção de jardim, baseada no movimento e inspirada pelo oposto do que é o jardim: o terreno baldio, inculto, abandonado. Ele faz o “elogio do terreno baldio” (*éloge de la friche*) e realiza a experiência de transformá-lo em um jardim seguindo seu

movimento natural. Às vezes propõe: criar um jardim como em terreno baldio, onde o mato cresce naturalmente, de forma espontânea.

Oportunidade: o terreno baldio já existe. Intenção: seguir o fluxo dos vegetais, se inserir na corrente biológica que anima o lugar e orientá-la. Não considerar a planta como objeto acabado. Não a isolar (o contexto que a faz existir). Resultado: o jogo de transformações desordena constantemente o desenho do jardim. Tudo está nas mãos do jardineiro. É ele quem concebe. O movimento é sua ferramenta, o mato sua matéria, a vida seu conhecimento.⁶¹

Para Clément, um terreno abandonado não é um terreno desvalorizado, ao contrário, é um terreno muito rico, “um lugar de vida extrema – até de acordo ao clima”. Em sua proposta de transformar o terreno baldio em jardim, há uma aceitação da ação, da invasão (transbordamento), da desordem. Não se trata de um projeto preciso de paisagem: é o jardineiro quem vai desenhando o jardim, paulatimamente; ele aproveita o estado dinâmico e orgânico de um terreno inculto, em princípio abandonado a ele mesmo, em estado de desenvolvimento espontâneo e involuntário. Seu método é simples: fazendo intervenções mínimas, seguir o movimento e ao mesmo tempo orientá-lo.

Ah, onde se andava ontem, não se anda mais; ah, onde não se passava mais, hoje se passa. É a perpetua modificação dos espaços de circulação e da vegetação que justifica o terreno movimento, e o fato de gerenciar o movimento que justifica o terreno jardim.⁶²

O que diferencia o jardim em movimento do terreno abandonado é o regular o movimento, ou seja, orientar segundo uma vontade estética ou funcional, mesmo sem projeto preestabelecido. O que Clément propõe, em resumo, seria fazer das cartas vegetais uma cartografia aberta do jardim e da paisagem, em lugar do destaque dos modelos bem enquadrados dos jardins tradicionais. O terreno baldio é o jardim-rizoma em devir. Clément o valoriza transformando-o realmente em jardim, conservando sua estrutura rizomática, segue suas linhas de fuga e aproveita as desterritorializações. Para preservar o rizoma, é preciso, portanto, preservar o movimento, seguir os fluxos. Além dessa ideia de jardim, Clément apresenta concepções singulares de paisagem, num sentido ampliado, seguindo o que ele chama de “arte involuntária”:

Para quem quer ver, tudo é arte. A natureza, a cidade, o homem, a paisagem [...] De minha parte, considero como arte involuntária o resultado feliz de uma combinação imprevisível de situações em de objetos orgâni-

zados entre si segundo regras de harmonia ditadas pelo acaso [...] Essa arte, é clara, é privada, de autor identificável. Sem o peso da assinatura, uma obra logo fica leve, se oferece sozinha e propõe a quem quer endossá-la uma paternidade de estimação.⁸

A ideia de arte involuntária é paradoxal, na medida em que substitui, de início, a noção de vontade ou a intenção estética pela de acaso; é bastante discutível, embora possa funcionar no âmbito da paisagem, sobretudo se considerarmos que o acaso sempre foi constitutivo de uma paisagem, natural ou artificial. Mas a vontade (não do acaso) existe sempre: quando se escolhe o enquadramento de uma paisagem ou se determina e classifica (através de fotos, desenhos ou relatos) a arte dita “involuntária”, já se exerce, pelas escolhas, uma grande parte de intenção estética. Na realidade, Clément repertoria na seu *Traité succinct de l'art involontaire* (*Tratado sucinto da arte involuntária*) marcas ou traços – marcas de presença – sobre o território, em sua maior parte produzidos pelo homem, fabricações “involuntárias” de paisagens.

Por outro lado, o conceito de Rizoma e mais uma questão de território que de paisagem, embora sempre se possa afirmar que uma paisagem faz parte de um território, ou que fazer um jardim é também uma forma de organizar um território, de transformá-lo. O importante, todavia, é a transformação de um território, a territorialização, que torna possível a desterritorialização e a reterritorialização, e assim por diante: fazer Rizoma e precisamente aumentar seu território através de múltiplas e sucessivas desterritorializações.

A partir do momento em que o mato invade um terreno abandonado, forma um território vegetal, demarca sua própria presença e o aumenta por meio de seu invólucro e de seu transbordamento natural. Se um passarinho vem apanhar pequenas hastes secas para fazer um ninho, ele, por sua vez, também demarca um território, animal, e não é por acaso que Onicica faz ninhos, formando, assim, territórios. A nidificação é uma forma de territorialização. É, portanto, a demarcação que constitui, que desenha um território. As marcas territoriais podem assumir múltiplas formas: o odor da urina para certos animais, o som de um canto, a coreografia de uma dança ou, ainda, a própria cor. Segundo Deleuze e Guattari, essas marcas são como assinaturas expressivas, modos de expressão, e têm um caráter estético.

O fator T, o fator territorializante, deve ser buscado em outra parte: precisamente no devir-expressivo do ritmo e da melodia, no seja, na emergência das qualidades próprias (cor, odor, som, silhueta etc.). Poderemos chamar de Arte esse devir, essa emergência? O território seria o efeito da arte. O artista, o prático homem que levanta um limite ou faz um marco...⁹

A arquitetura e o urbanismo seriam as disciplinas por excelência, como práticas, da consolidação desses marcos territorializantes, da consolidação das formas de expressão por muros ou relhados.²⁸ Mas, ao contrário de outras práticas artísticas efêmeras (música e dança, particularmente), a demarcação torna-se fixa, não há mais fugas, as linhas de desterritorialização estão congeladas em seu movimento, o plano de consistência está limitado por fronteiras materiais. Pela consolidação, o rizoma se transforma inevitavelmente em árvore, assim como o labirinto se transforma em pirâmide.

Por outro lado, as marcas territorializantes podem ser rizomáticas se elas conservam os fatores ou as linhas de desterritorializantes, mesmo que não desterritorializem. A própria ideia de território não tem escala; é da ordem do que consideramos o "estar em casa". Pode variar: território do próprio corpo, casa, corpo social, um grupo específico (comunidade), bairro e assim por diante. Podemos territorializar o que bem entendermos. Traçat um território setia, então, "marcar suas distâncias" ou demarcar-se dos outros. O mais territorializado não é o mais consolidado, ao contrário, as consolidações demonstram, sobretudo, falta de certeza em relação à construção de um território.

*Um território está sempre em vias de desterritorialização, ao menos em potencial, em vias de passagem a outro arranjo (agencement), mesmo que o outro arranjo opere uma reterritorialização (qualquer coisa que "valha" o "estar em casa").*²⁹

A recusa à desterritorialização, uma marca do modelo arborescente, trata a consolidação que está presente no encetramento como fim essencial. O processo rizomático, ao contrário, aceitando a desterritorialização potencial, demarca-se pelas aberturas. No modelo da árvore, há sempre a ideia forte de raiz, ideia de fundação, de sedentarização, que pede adesão, pertencença a uma terra (e não mais a um território), a um solo preciso. O rizoma, ao se desterritorializar, não está mais ligado a uma terra precisa, mas a um território que passa a ser móvel. Assim como o território depende de um ato de criação, no sentido de que criamos nosso próprio território, a noção de terra depende de um ato de fundação.

Deleuze e Guattari citam Paul Klee, a quem Oiticica já havia rendido homenagem em *Devolver a terra à terra*:

Klee diz que "para decolar da terra, exercemos um esforço por impulsos", que "nos elevamos sobre ela sob o império das forças contrárias, que triunfam da gravidade". Acrescenta que o artista começa por olhar em volta dele, para todos os lados, a fim de apreender o sinal da criação

no criado, da natureza naturante na natureza naturada; e depois, instalando-se "nos limites da terra", ele se interessa pelo microscópico, pelos cristais, pelas moléculas, pelos átomos e partículas, não pela conformidade científica, mas pelo movimento, nada mais que pelo movimento inante."⁹¹

Voltamos sempre ao que diferencia de maneira efetiva o processo do Rizoma do modelo da árvore: o movimento. O movimento, definido geralmente por uma mudança de posição no espaço em função do tempo, é inerente a uma situação espaço-temporal. É responsável pelo potencial de transformação da situação, de seus possíveis devir.

A diferença, portanto, entre os territórios urbanos das cidades convencionais e as ocupações "selvagens" dos terrenos pelas favelas é o caráter móvel das linhas de fuga, a desterritorialização. Oiticia nos mostrou, sobretudo com *Barracão*, o quanto essas linhas são sutis e profundamente ligadas a ideia de criação de uma comunidade. São as células comunitárias (que britam e se reproduzem) os verdadeiros veúres da alienação e do movimento (territorialização-desterritorialização). Por outro lado, toda organização territorial não espontânea se baseia na demarcação fixa (e frequentemente materializada), no fechamento e, em consequência, no cessar dos movimentos preexistentes.

Para ir ao encontro da suposta intenção da prefeitura do Rio de Janeiro, de "preservar" as favelas, o que seria necessário preservar é seu próprio movimento. Poder-se-ia, por exemplo, seguir o método dos "jardins em movimento" de Clément, propondo "territórios em movimento", ou, melhor ainda, "bairros em movimento" (para retomar o nome do programa oficial: *Favela-Bairro*). Seria o caso de proceder através de quase não-intervenções, ou seja, de intervenções mínimas que seguissem os fluxos naturais e espontâneos, as linhas de fuga e as linhas de desterritorialização das favelas já existentes. Tratar-se-ia de passar à ação respeitando não somente o caráter rítmico, mas também labiríntico e fragmentário das favelas, ou seja, segundo o processo e a estética das favelas iniciados pelos favelados; a despeito da lógica preconizada por arquitetos, urbanistas e planejadores em geral.

Notas

¹ Cf. Paola Berenstem Jacques, "Deconstruction tropicale", in *Terris des Signes* n° 4, ed. L'Harmattan, Paris, automne-hiver, 1996/1997.

Para um histórico do desenvolvimento das favelas no Rio, ver Paola Berenstem Jacques, *Das favelas do Rio, um espaço cultural*, op. cit.

O objetivo dos órgãos oficiais de remoção de favelas (C. HISAM/COMHAB) era de remover cem famílias por dia, principalmente das áreas consideradas nobres da cidade. Segundo fontes oficiais, entre 1964 e 1974, foram removidas onzena favelas, 26.123 barracos foram destruídos e 139.218 pessoas foram levadas a força para conjuntos habitacionais na periferia longínqua da cidade.

² Christopher Alexander, "A City Is Not a Tree", in *Architectural Forum*, abril de 1965 (T.d.a.)

Idem.

³ Idem.

⁴ Ver as polémicas da época em relação a este texto e, particularmente, o texto de 1966 do "pai espiritual" dos arguentos do grupo Archigram, Cedric Price: "Não tenho nada contra a ideia de propor uma espécie de esenografia da concepção operatória, mas é preciso distinguir uma esenografia que se limita a esclarecer ou a refletir os processos de pensamento em relação a uma interação necessária de uma esenografia que, levada demasiado longe, começa a tornar-se um indicador supersimplificado do planejamento ou da forma física desejável. É aí que está a tranquilidade inerente a propósito das semelhanças em nível de qualquer fórmula matemática...", in *Archigram* n° 3. Ver também a crítica de um dos grandes arquitetos modernos a revalorizar a arquitetura vernacular, Aldo Van Eyck: "É por isso que as cidades não devem e não podem ser como um ordenamento que, inoportunamente, sugere a árvore. Inoportunamente porque uma árvore, ao fim e ao cabo, não é uma árvore sem seus habitantes. Habitantes – os pássaros, os bichos, os insetos – que fazem com que um árvore seja também uma semelhança. De resto, uma cidade é tão pouco uma árvore, que ela, decididamente, não é uma árvore. Isso dispensa palavras e matemáticas", in *Les sons de la ville*, Paris, Seuil, 1969, p. 111. (T.d.a.)

⁵ Substituo o termo "sistema" de Alexander, mas venimos, substituído com o conceito de Rizzoma, que a expressão mais apropriada seria "processo de pensamento".

⁶ Hélio Ottica, extrato de carta endereçada a Guy Brett, datada de 02/04/1968, reproduzida no catálogo do Jeu de Paume, op. cit., p. 135. (T.d.a.)

⁷ Hélio Ottica, carta a Aracy Amaral (13/05/1972), ainda in *Cobiquis Artes* n° 11, Lisboa, fevereiro de 1973.

⁸ Hélio Ottica, carta a Lygia Clark, in *Hélio Ottica-Lygia Clark, Cartas 1964/1974*, Rio de Janeiro, ed. IFRJ, 1996.

⁹ Guy Brett, "Hélio Ottica: Revue and Revue", in *Art in America*, janeiro de 1989.

¹⁰ Entrevista para Jorge Guinle Filho, "A última entrevista de Hélio Ottica", in *Intervien*, abril de 1980.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Entrevista com Ivan Cardoso (1979), "A arte penetrável de Hélio Oiticica", in *Folha de S. Paulo*, 16/11/1985.

¹⁸ Hélio Oiticica, AGL, *op. cit.*, p. 110.

¹⁹ Hélio Oiticica, AGL, *op. cit.*, reproduzido no catálogo do Jeu de Paume, *op. cit.*, p. 100.

²⁰ Idem, *ibidem*.

²¹ Hélio Oiticica, "Programa ambiental", in AGL, *op. cit.*, reproduzido no catálogo do Jeu de Paume, *op. cit.*, p. 104.

²² Idem, *ibidem*.

²³ Hélio Oiticica, *Esquema geral da nova objetividade*, catálogo da exposição, MAM do Rio de Janeiro, 1967, reproduzido no catálogo do Jeu de Paume, *op. cit.*, p. 118.

²⁴ Conferência de Frederico de Moraes no Centro de Artes Hélio Oiticica, no dia 25/03/1997, no Rio de Janeiro.

²⁵ Hélio Oiticica, "Aparecimento do Supra-sensorial", in GAM n° 18, Rio de Janeiro, 1968, reproduzido no catálogo do Jeu de Paume, *op. cit.*, p. 127.

²⁶ Hélio Oiticica, catálogo *Nova objetividade*, MAM do Rio de Janeiro, 1967, reproduzido no catálogo do Jeu de Paume, *op. cit.*, p. 110.

²⁷ Hélio Oiticica, "Aparecimento do Supra-sensorial", in GAM n° 18, *op. cit.*, reproduzido no catálogo do Jeu de Paume, *op. cit.*, p. 128.

²⁸ Oiticica tinha uma relação muito pessoal com as drogas; nunca escondeu suas preferências pela maconha (construiu um penetrável *Cannabiana* no interior de *Eden*) e pela cocaína, a partir de sua estada em Nova York (lex prius de obras inspirados no pó branco – *connoisseurs*). Mas não gostava muito de falar disso: "Eu acho que a apologia da droga ou condenação da droga são a mesma bobagem, uma e outra são erradas. Sou a pessoa que tinha droga que pode saber a relação dela com a droga, que não pode ser guia para ninguém, de modo que é um assunto que nem interessa falar.", "Um mini vado", entrevista para Jary Cardoso, in *Folha de S. Paulo* de 05/11/1978.

²⁹ *Hélio Oiticica – Lygia Clark, Círculo 1964/1974*, Rio de Janeiro, ed. UFRJ, 1996.

³⁰ Entrevista para Mário Barata (15/05/1967), in AGL, *op. cit.*, p. 100.

³¹ Hélio Oiticica, "Crelazer", in *Revista Vozes*, Petrópolis, 1970, reproduzido no catálogo do Jeu de Paume, *op. cit.*, p. 132.

³² Hélio Oiticica, "As possibilidades do Crelazer", in *Revista Vozes*, agosto de 1970, reproduzido no catálogo do Jeu de Paume, *op. cit.*, p. 137.

³³ Aracy Amaral, "Hélio Oiticica", in *Coloquio Artes* n° 11, fevereiro de 1973. *Parangulés e Tropodós* estavam também expostos na exposição da Whitechapel Gallery, em 1969.

³⁴ Guy Brett, "Hélio Oiticica: Reverse and Revolt", in *Art in America*, janeiro de 1989, e entrevista para a autora, na casa de Guy Brett, em Londres, dia 01/05/1996 (Guy Brett

além de ter se tornado amigo pessoal de Oiticica, foi o responsável indireto pela exposição na Whitechapel]

¹¹ Entrevista para Norma Pereira Rego, in *Última Hora*, 31/01/1970.

¹² Hélio Oiticica, no catálogo da exposição da Whitechapel Gallery, Londres, de 25/02/1969 a 06/04/1969 (T.d.a.) (Ver fútos p. 114, 115, 116 e 134.)

¹³ Hélio Oiticica, "Apocalipspotese", in *AGL*, *op. cit.*, p. 130.

¹⁴ Celso Favaretto, *A invenção de Hélio Oiticica*, Edusp, São Paulo, 1992.

¹⁵ Hélio Oiticica, "As possibilidades do Crelazer", in *Revista Vozes*, agosto de 1970, reproduzido no catálogo do Jeu de Paume, *op. cit.*, p. 136.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Hélio Oiticica, *Sexu phalênica*, texto inédito gentilmente cedido por Luciano Figueiredo (Projeto 110).

¹⁸ Entrevista com Norma Pereira Rego, in *Última Hora*, 31/01/1970.

¹⁹ Hélio Oiticica, "Barracão", in *Revista Vozes*, agosto de 1970, reproduzido no catálogo do Jeu de Paume, *op. cit.*, p. 137.

²⁰ Carta a Aracy Amaral, datada de 01/04/1972, citada em Aracy Amaral, "Hélio Oiticica", in *Coleção Artes* n° 11, fevereiro de 1973.

²¹ Hélio Oiticica, "Mundo-abrigo", in Catálogo da exposição *Mundo-abrigo*, Galeria 110, Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, novembro de 1989 – texto escrito em 1973.

²² Marshall McLuhan, *Understanding Media*, Nova York: McGraw Hill, 1964.

²³ Hélio Oiticica, "I DN", in *Revista Vozes*, agosto de 1970, reproduzido no catálogo do Jeu de Paume, *op. cit.*, p. 137.

²⁴ Como na célebre *Barracão* de Luis Antonio: "Ai Barracão! Pendurado lá no morto! Le pedindo migalha! A cidade aos seus pés! Ai Barracão! Tua voz não escuto! Não te esqueço no minuto! Porque sei que tu és Barracão de zinco! Tradição do meu país...". Ou ainda *Ave Maria no morro* de Heulelio Marins: "Barracão de zinco! Sem telhado! Sem pintura! Lá no minuto Barracão é bangalô! lá não existe felicidade de arranha-céu! pois quem mora lá no minuto vive pertinho do céu...!". Para um estudo sobre a arquitetura das favelas nas letras de samba, ver Paola Berenstein Jacques, *Les favelas de Rio, un enjeu culturel*, *op. cit.*

²⁵ Hélio Oiticica, "Mundo-abrigo", publicado parcialmente no catálogo da exposição *Mundo-abrigo*, Galeria 110, Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, novembro de 1989 – texto escrito em 1973 (T.d.a.)

²⁶ Hélio Oiticica, "A obra, seu caráter objetivo", o compartilhamento, in *AGL*, *op. cit.*, p. 121.

²⁷ Carta a Gay Brett, datada de 02/04/1968, reproduzida e citada no catálogo do Jeu de Paume, *op. cit.*, p. 135. (T.d.a.)

²⁸ Hélio Oiticica, "Mundo-abrigo", in catálogo da exposição *Mundo-abrigo*, Galeria 110, Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, novembro de 1989 – texto escrito em 1973.

¹⁰ Entrevista com Jorge Guinle Filho, "A última entrevista de Hélio Oiticica", in *Intermezzo*, abril de 1980, ou entrevista no *O Pasquim*, de 06/08/1970, (T.d.a.)

¹¹ Decau Pignatari, "Hélio Oiticica e a arte do agora", in *Journal da Tarde*, 02/04/1980.

¹² Silvana Santiago citado por Frederico Moraes, in *Pequeno roteiro cronológico das invenções de Hélio Oiticica*, distribuído por ocasião de um dos seminários ministrados por Moraes, no Centro de Artes Hélio Oiticica, em março de 1997. (Ver livro p. 136.)

¹³ Hélio Oiticica, "HO in progress", in *Bollettino del CNAP* – texto de 1973/1974.

¹⁴ Hélio Oiticica, catálogo da exposição *Information* de 27/1/1970 a 20/9/1970, MOMA, Nova York (T.d.a.)

¹⁵ Oiticica muitas vezes também foi comparado com artistas da sua época, como Robert Rauschenberg e, particularmente, Joseph Beuys (que participaram também da exposição *Information*, juntamente com outros como Dan Graham, Richard Long, Robert Morris etc.) Para uma excelente contextualização de seu trabalho na cena internacional da época, ver Jean-François Chevrier, *The year 1967, from art objects to public things, or narrations on the conquest of space*, Barcelona, Fundacion Antoni Tàpies, 1997, p. 161-164. Para as comparações com Beuys, ver Gary Brett, in *A paradox of contemporaneity, op. cit.*, e Susan Miller, "Fart, wind and fire", in *Briezo* n° 7, novembro-dezembro de 1992. É verdade que as duas obras são difíceis de classificar e que os dois artistas tinham personalidades fortes e características, mas uma pequena confusão é feita – sobretudo em função da máxima de Beuys "Cada homem é um artista" (*Jeder Mensch ist ein Künstler*) – com as teorias de participação de Oiticica. Para ser breve, Beuys mantém a postura do artista-professor, enquanto Oiticica se via mais como o artista em ação, que incluía os espectadores a participação.

¹⁶ Hélio Oiticica, "A ilha, seu caráter objetual, o comportamento", in *AGL, op. cit.*, p. 119/120.

¹⁷ Entrevista para Jary Cardoso, "Um muro vazio", in *Fulbertin*, 05/11/1978.

¹⁸ Entrevista para Gardênia Careia, "O artista da terceira margem", in *Arte Hoje*, 13/10/1978.

¹⁹ Entrevista para Jorge Guinle Filho, "A última entrevista de Hélio Oiticica", in *Intermezzo*, abril de 1980.

²⁰ Hélio Oiticica publicado em *Objetos na arte Brasil anos 60*, São Paulo, FAAP, 1978, citado por Pavareto, *op. cit.*

²¹ Entrevista para Gardênia Careia, "O artista da terceira margem", in *Arte Hoje*, 13/10/1978.

²² Entrevista para Cleusa Maria, "Hélio Oiticica está de volta", in *Journal do Brasil*, 08/03/1978.

²³ Caetano Veloso, letra da música "Enquanto ven Lobo não vem", no disco-manifesto tropicalista de 1968, *Tropicalia ou Paris et Caracas*. Para um histórico resumido do duo Tropicalismo nas artes (principalmente na música e artes plásticas), ver Paula Berenstein Jacques, "As favelas, os tropicalistas e as vivências de Hélio Oiticica na Mangueira", *op. cit.*

¹ Entrevista para Ivan Cardoso (1979), "A arte penetrável de Hélio Oiticica", in *Folha de S. Paulo*, 16/11/1985.

² Hélio Oiticica, "Programa ambiental", in *AGL. op. cit.*, reproduzido no catálogo do Jeu de Paume, *op. cit.*, p. 104.

³ Entrevista para Ivan Cardoso (1979), "A arte penetrável de Hélio Oiticica", in *Folha de S. Paulo*, 16/11/1985.

⁴ Entrevistas para a autora na Mangueira (1997/2001).

⁵ Entrevista para Jorge Guille Filho, "A última entrevista de Hélio Oiticica", in *Intervento*, abril de 1980. Ver também Oiticica, *Acequit sobre DEVOLVER A TERRA A TERRA MEN EM ALEMANIA* a 18/12/1979 no *Caju*, catálogo do Jeu de Paume, *op. cit.*, p. 202.

⁶ Tese defendida por Guy Breit em "A paradox of Containment", in *Cahier* #2, Centre Wirtz de Wirtz, Roterdã, 1994. Durante exposição retrospectiva itinerante da obra de Hélio Oiticica (1992/1994), apresentada em Roterdã, Paris, Barcelona, Lisboa e Minneapolis; essa experiência de devolver a terra a terra foi reproduzida em cada cidade. O "ritual" também foi repetido quando da abertura do Centro de Artes Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, em 1996.

⁷ Oiticica morreu no dia 22 de março de 1980. No seu enterro, todos os seus amigos, de diferentes lugares da cidade (Mangueira/Centro/Zona Sul) se encontraram seguindo o cortejo fúnebre iniciado pelo suldo de Jura Show (filho do célebre compositor de samba Pandeiroinho) da Mangueira. A bandeira da Escola de Samba da Mangueira cubria o caixão do artista.

⁸ Entrevista para Jorge Guille Filho, "A última entrevista de Hélio Oiticica", in *Intervento*, abril de 1980.

⁹ Cf. "A paradox of Containment", in *Cahier* # 2, Centre Wirtz de Wirtz, Roterdã, 1994.

¹⁰ Laveia que ficava na frente da Mangueira, no esqueleto da construção dos *campus* do IIRJ.

¹¹ Hélio Oiticica, Anotações sobre o *SPADY* INSTRUCTIME, in catálogo do Jeu de Paume, *op. cit.*, p. 199-200, texto de 21/08/1978 e de 05/11/1979, "último njoio colocado em 6 de novembro de 1979, às 17h12". (Ver foto p. 133.)

¹² Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980, p. 24. (T.d.a.)

¹³ Idem, p. 13.

¹⁴ Idem, p. 14.

¹⁵ Idem, p. 16.

¹⁶ Deleuze/Guattari citam Carlos Castañeda, in *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 19: "Primeiro va a tua primeira planta e ali observa atentamente como, desse ponto, corre a água da mananciais. A chuva terá transportado as sementes para longe. Segue as valas que a água carrega, assim encontrará a direção do esgoto. Procura, então, a planta que, nessa direção se acha mais distante da tua. Todas as que nascem entre essas duas são tuas.

Mas tarde, quando essas últimas tiverem, por sua vez, semendo todas as suas sementes, poderás, seguindo o curso das águas a partir de cada uma dessas plantas, aumentar teu território." *L'herbe du double et la petite fumée*, éd. du Soleil Noir, p. 160. [T.d.a.]

⁶¹ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 19.

⁶² Idem, p. 29, Henry Miller, *Hamlet*, Corrêa, p. 48-49. Citado também em *Dialogues* (com Claire Parnet), Flammarion, Paris, 1977.

⁶³ Cf. Paula Berenstein Jacques, *Deconstruction tropicale e 'Trialogue' Lieu, mi-lieu, non-lieu*, op. cit.

⁶⁴ Jorge Luis Borges, "Azrahal", in *Fervor de Buenos Aires*.

⁶⁵ Gilles Clement, *Le jardin en mouvement – de la Vallée au Parc André-Catroux*, Sens & Tonka, Paris, 1994, p. 5. [T.d.a.]

⁶⁶ Idem, p. 19.

⁶⁷ Gilles Clement, *Traite succinct de l'art volontaire*, Sens & Tonka, Paris, 1997, p. 11. [T.d.a.]

⁶⁸ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 388.

⁶⁹ É muito sintomático o ataque defensivo de um historiador e crítico da arquitetura como Manfredo Tafuri contra o conceito de Rizoma: "Que não haja mal-entendido. Não queremos cantar hinos ao irracional ou interpretar feixes ideológicos em suas interações complexas como 'rizomas' tão raros a Deleuze e Guattari. Não é por acaso que achamos necessário 'não fazer rizomas' desses feixes." Manfredo Tafuri, "I e 'projeto' histórico", in *AMC* n° 54/55, junho-setembro de 1981, texto publicado originalmente na introdução de *La sfera e il laboratorio avanguardista e architettura da Praesens agli anni '70*, Turin, Giulio Einaudi, 1980. [T.d.a.]

⁷⁰ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 402.

⁷¹ Idem, p. 416.

EPÍLOGO

Espaço-movimento

*Passa uma borboleta por diante de mim
E, pela primeira vez no Universo eu reparo
Que as borboletas não têm cor nem movimento,
Assim como as flores não têm perfume nem cor.
A cor é que tem cor nas asas da borboleta,
No movimento da borboleta o movimento é que se move [...]*

Fernando Pessoa (Alberto Caeiro), *O guardador de rebanhos*, 1911-1912.

As três figuras conceituais que acabamos de expor – Fragmento, Labirinto e Rimas – estão ligadas entre si pela idéia de movimento, principalmente das favelas, o que foi tão bem explorado por Helio Oiticica em suas obras e escritos. A estética resultante da experiência desses espaços – fragmentados, labirínticos e rítmicos – é, conseqüentemente, uma estética espacial do movimento, ou melhor, do espaço-movimento.

Segundo Deleuze, “o movimento é uma translação no espaço”.¹ A interdependência do movimento com o espaço, onde “é o movimento que se move”, é inelutável. Bergson nos mostra as diferenças entre o espaço, infinitamente divisível, e o movimento, indivisível, visto que se transforma quando dividido.² Para Deleuze, a primeira e mais celebre tese de Bergson se resume na idéia de que “o movimento não se confunde com o espaço percorrido. O espaço percorrido é passado, o movimento presente é o ato de o percorrer”.

A possibilidade de um espaço-movimento nasce dessa tese “bergsonista”,³ ligada à existência de espaços que estão em movimento, em transformações contínuas, em eternos deslocamentos, em suma, espaços em fuga. O espaço-movimento não seria mais ligado somente ao próprio espaço físico, mas, sobretudo, ao movimento do percurso, à experiência de percorrê-lo, o que é da ordem do vivido e, simultaneamente, ao movimento do próprio espaço em transformação, o que é da ordem do vivo. Diante disso, só podemos considerar a favela como um espaço-movimento.

O espaço-movimento é diretamente ligado a seus atores (sujeitos da ação), que são tanto aqueles que percorrem esses espaços quanto aqueles que os constroem e os transformam continuamente. No caso das favelas, os dois atores podem estar reunidos em um só: o morador, que geralmente também é o construtor do seu próprio espaço. A própria idéia do espaço-movimento impõe a noção de ação, ou melhor, de participação. Ao contrário dos habitantes passi-

vos, simples espectadores dos espaços quase estáticos e fixos (planejados, projetados e acabados), o morador, ou o simples visitante, no espaço-movimento, torna-se sempre ator, co-autor e participante, assim como os espectadores passam a ser participantes e às vezes mesmo co-atores das obras de Otávia, que, em sua grande maioria, são verdadeiros espaços-movimento propostos pelo artista; nas palavras de Hélio: convites para “vivências”.

Quando, ao urbanizar favelas, se deseja preservar sua identidade própria, sua especificidade estética, é preciso pensar em conservar a noção de participação e, ao mesmo tempo, conservar os espaços-movimento. A ideia é paradoxal: como é possível conservar o que se move, patrimonializar o movimento? Voltamos a Bergson, ou seja, a ideia de que o movimento no espaço só pode ser conservado se não for dividido, curado como o próprio espaço. Em outros termos, só se pode conservar o movimento se deixarmos, justamente, que ele se movimente. Isso nos leva a pensar na noção de patrimônio de outra forma que não a da consideração cultural dentro de uma lógica conservadora de museificação.¹ O próprio movimento pode ser proposto como patrimônio a ser conservado. Mesmo que essa ideia pareça extremamente contraditória em relação às favelas, fica claro que, se existe algum tipo de intenção patrimonial – no sentido de preservar a identidade cultural e estética desses espaços –, quando da urbanização, o importante a se preservar não deveria ser nem sua arquitetura, os barracos, nem seu urbanismo, as vielas, mas o próprio movimento das favelas, atores de seus atores, os próprios favelados. Ou seja, o que se deveria pretender preservar é a participação ativa do habitante/cidadão na construção de seu próprio espaço/cidade, como ocorre em diferentes níveis nos espaços-movimento.

De qualquer forma, é impossível transformar espaços-movimento em museus, pois, como nos mostram Bergson e Deleuze, os espaços-movimento murdam de natureza quando são fixados, deixando imediatamente de ser espaços-movimento. As favelas ainda não correm o risco imediato de serem transformadas em sítios turísticos museificados – mesmo já figurando em cartões-postais e havendo os “favela-tours”, excursões turísticas que propõem a aventura de visitá-las – sobretudo porque ainda estão muito vivas, sempre inacabadas, precárias, e, em seu princípio fundamental, em transformação permanente.

Que a nossa proposta fique mais clara: não queremos preservar as favelas como um rotulo com cenário fixo, mas sim como espaços-movimento. No lugar de preservar as próprias favelas, preservar-se-ia aquilo que as torna um espaço-movimento. Ou seja, guardar-se-iam as diferenças dessa arquitetura vernacular em relação à arquitetura e o urbanismo tradicionais, arrases do respeito às suas características fragmentárias, labirínticas e

rizomáticas e da preservação dessas características. A intervenção seguiria as linhas de tuga, as desmemorializações, com a participação já existente dos habitantes, que passariam a ser orientados por um outro tipo de arquiteto, o arquiteto urbano.

O arquiteto urbano seria aquele que passaria a intervir nessas diferentes urbanidades extremas já existentes, nessas novas situações urbanas já construídas com identidade própria, ou seja, aquele que se ocuparia dos espaços-movimento. Seu papel seria o de organizar os fluxos. Da mesma forma que o papel do artista, para Onizuka, é "suscitar no participante, que é o ex-espectador, estados de invenção", o arquiteto urbano seria o suscitador, o tradutor e o catalisador dos desejos dos habitantes. Partiria da ideia de um *laissez-faire* organizado; partiria, por exemplo, do princípio de que a melhor maneira de se criar um caminho de pedestres em um gramado é esperar para ver a trilha deixada na vegetação pelos próprios passantes.

Não se trata simplesmente de trocar um tipo de arquiteto por outro, que continuaria a manter o controle total sobre a construção da cidade, mas sim de mudar o modo de atuar na cidade, o próprio papel dos arquitetos. Isso não quer dizer que a população não precisa mais de arquitetos. Ao contrário, significa que os arquitetos também precisam da participação da população para que a cidade seja de fato uma construção coletiva. Esse outro tipo de arquiteto teria um novo papel: promoveria e possibilitaria uma participação efetiva da população, não só local, mas de toda a cidade, e passaria a ser um tipo de interlocutor que coloca em negociação os diferentes atores urbanos e que gerencia os "fluxos" de movimento já existentes no espaço. E o mais importante: o arquiteto urbano passaria a fazer intervenções discretas, pouco visíveis, sem construir verdadeiras "obras arquitetônicas", sem colocar a sua "assinatura" formal de arquiteto. O trabalho não teria uma "autorria" precisa, passando a ser realmente coletivo e anônimo, como já o é na favela.

Os arquitetos-urbanos, no momento de urbanizar as favelas, seguiriam os movimentos já começados pelos moradores, para – em vez de fixar os espaços, criando enfadonhos bairros ordinários – conservar o movimento existente, o que é extra-ordinário. Ou seja, para preservar a própria vida das favelas, quase sempre mais intensa e comunitária do que a dos bairros firmes. Essa vida das favelas passaria a contaminar também os bairros formais vizinhos. Assim como no caso dos "jardins em movimento" de Gilles Clément – em que o paisagista segue o próprio movimento natural das plantas para transformar terrenos baldios em jardins que transbordam naturalmente os terrenos, avançando pelas bordas –, o arquiteto urbano seguiria o movimento urbano das favelas para criar algo como "bairros em movimento".

Os arquitetos-urbanistas tradicionais, como os jardineiros, em geral, lutam exatamente contra esse movimento pre-existente, contra as ervas daninhas, com a finalidade de estabelecer uma pretensa ordem formalista na cidade. Os arquitetos-urbanistas, ao contrário, tentariam gerir o movimento, orientá-lo segundo uma vontade estética e até mesmo funcional (sobretudo técnica), sem necessariamente lançar mão de um projeto preestabelecido, convencional. Este, como já vimos, é a grande arma dos arquitetos-urbanistas tradicionais contra o movimento desses espaços, ou seja, contra o Fragmento, o Labirinto e o Rizoma. O projeto convencional, no caso de qualquer espaço-movimento, acaba com as potencialidades imanentes do já existente, fixa formas por antecipação, inibe ações imprevistas e, sobretudo, impede uma participação real e efetiva da sociedade.

O espaço-movimento não está ligado a projetos, mas ao dia-a-dia urbano. O cotidiano pode ser a base de intensificação tanto da participação quanto da alienação da sociedade, e a construção do espaço urbano tem responsabilidade determinante nessa escolha. Contra a banalidade do cotidiano, Henri Lefebvre,⁹ por exemplo, propunha uma construção de momentos, tese que foi desenvolvida pelos situacionistas,¹⁰ através da idéia de construção de situações. Uma situação construída seria, pelas definições situacionistas (J. S. n.º 1, 1958), "momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de um ambiente unitário e de um jogo de acontecimentos". Os situacionistas propunham a idéia de um novo tipo de urbanismo, o UU (Urbanismo Unitário) – unitário no sentido de que é contra a segregação do *zoning* moderno –: um urbanismo altamente participativo, feito pelos cidadãos, anti-funcionalista e revolucionário. A verdadeira construção de situações formaria esse urbanismo não espetacular, sem projeto convencional ou modelo formal.¹¹

Para preservar o espaço-movimento, o arquiteto-urbano deveria agir sem um projeto convencional, sem modelo formal, atuando por micro-intervenções, ou seja, intervenções mínimas que seguissem o fluxo natural e espontâneo que já existe no próprio espaço-movimento. No caso específico da favela, isso significaria respeitar as diferenças dessa arquitetura e urbanismo vernáculos e populares, através da preservação de suas características – fragmentárias, labirínticas e rizomáticas –, seguindo a estética já estabelecida pelos próprios moradores, em vez de se tentar impor uma estética e uma lógica da arquitetura e do urbanismo eruditos, que não foram nem pensados, nem posteriormente adaptados para esse tipo de situação urbana extrema, ou para qualquer outro tipo de caso-limite.

No seu célebre *Manifesto da miséria contra o racionalismo em arquitetura* (*Verschimmeln Misset*) de 1958,¹² o artista austriaco Hundertwasser já dizia em alto e bom som:

A inabitabilidade material das favelas é preferível à inabitabilidade moral da arquitetura útil e funcional. Na que chamamos de favelas, o homem só pode padecer fisicamente, enquanto que, na arquitetura planejada, que se pretende seja projetada para ele, ele padecer moralmente (perde a alma). É então o princípio da favela, ou seja, dessa proliferação arquitetural selvagem, que é preciso melhorar e tomar como base (ponto de partida), e não a arquitetura funcional.

Acreditamos que seja possível “urbanizar”, no sentido de melhorar o urbano, preservando a alteridade das favelas, através de um outro tipo de metodologia de ação, sem projeto convencional, inspirada na própria existência da favela. E mais, essa outra forma de intervenção – também fragmentária, labiríntica e rizomática – pode e deve ser útil até mesmo para se atuar na própria cidade dita formal, principalmente nas áreas de contato (que na realidade são muros psicológicos que precisam ser derrubados) com os seus camuflantes, e a favela é só um deles. Ai, os métodos tradicionais da arquitetura e urbanismo há muito tempo já não funcionam mais.

Essa outra maneira de fazer dos não-arquitetos, de inventar sua própria cidade, pode sugerir uma nova maneira de fabricar a cidade de amanhã. Uma outra maneira de se pensar a cidade pode surgir da compreensão de casos-limite, como o das favelas cariocas. Num momento de crise da própria noção de cidade em que nos encontramos hoje – com as ideias de não-cidade, cidades globais, urbanização generalizada, cidade genérica etc. –, essas situações extremas de alteridade urbana podem nos ajudar a repensar nossas próprias definições de cidade, de urbanidade, de formas contemporâneas de vida em sociedade.

Na realidade, as duas correntes do pensamento urbanístico contemporâneo mais em voga internacionalmente, na teoria mas também na prática do urbanismo, apesar de serem quase antagônicas, chegaram a um resultado muito parecido. Nenhuma das duas consegue resolver de maneira satisfatória os casos-limite das cidades, e o que é pior, ambas aniquilam o que chamamos de espaço-movimento. Tanto a corrente mais conservadora, pós-modernista tardia e radical, que preconiza a petrificação do espaço urbano, principalmente de centros históricos (museificação, patrimonialização, cidade-parque-temático ou disneylandização), quanto a corrente dita progressista, neo-modernista e neoliberal, que faz a apologia dos espaços urbanos caóticos, principalmente periféricos ou de cidades da periferia mundial (*junkspaces*, cidades genéricas, cidades-shoppings ou espaços terminais do capitalismo selvagem), destroem o espaço-movimento. A primeira, através de uma estratégia de institucionalização-congelamento do existente, e a outra, na direção inversa, pela destruição-substituição do existente através de uma nova *Tabula Rasa*.

Em mais um momento de crise na história das cidades – e a história nos mostra que é sempre após uma crise que ocorrem as transformações –, com essa situação teórico-conceitual esquizofrênica das doutrinas urbanas contemporâneas (tudo ou nada, conservação total ou destruição total), acreditamos que existe um outro caminho possível, um caminho intermediário que começaria por algumas mudanças imateriais (de postura e mentalidade). Não se trata exatamente de uma proposta utópica,¹² não estamos propondo uma nova espécie de cidade ou de sociedade, nem mesmo uma nova disciplina urbana, mas sim um outro tipo de “profissional” urbano.¹³

Acreditamos que, para começar a mudar a nossa situação urbana contemporânea, primeiramente seria necessário que os arquitetos-urbanistas deixassem de lado uma certa postura demiúrgica (no sentido platônico do termo)¹⁴ para que pudessem seguir mais modestamente os processos já existentes nesses espaços-movimento. Antes de propor alterar a estrutura da cidade, seria o caso de tentar mudar a mentalidade dos arquitetos-príncipes contemporâneos por um estado de espírito de arquitetos-cidadãos, ou como os chamamos, arquitetos-urbanos.

As situações urbanas extremas, os casos-limite e os espaços-movimento, das cidades contemporâneas – e, principalmente, das periferias marginais (ou *margins* periféricas) das cidades, que também estão marginalizadas na periferia do mundo globalizado, como é o caso da maioria das cidades brasileiras – parecem impiorar pelo surgimento (ou pela legitimação, reconhecimento e formação) desse outro tipo de arquiteto.

O arquiteto-urbano procuraria outros meios de atuar, interagir e intervir nessas situações contemporâneas em que os procedimentos usuais já não abrangem mais toda a complexidade urbana. Ele precisaria desnaturalizar esses procedimentos, subvertê-los e, a partir daí, reinventá-los. Tentaria contaminar princípios hegemônicos com seus próprios contrapontos; proporia o outro no lugar no mesmo, a alteridade no lugar da generalidade, a participação no lugar do espetáculo,¹⁵ o movimento no lugar do monumental, a improvisação no lugar do projeto, a deriva¹⁶ no lugar do mapa, o fragmento no lugar da unidade, o labirinto no lugar da pirâmide, o zóon no lugar da árvore, mas também buscava encontrar o que existe de cada princípio desses no outro, ou melhor, tentaria vislumbrar uma relação possível, uma tensão construtiva, entre eles.

Os limites conceituais se tornam mais flexíveis assim como os próprios limites espaciais dos espaços-movimento são menos rígidos: entre dentro e fora, privado e público, interior e exterior, informal e formal, aqui e lá. A questão principal não está mais nem de um lado nem do outro, mas no entre, entre dois

espaços distintos, mas não no centro, como a erva (daninha ou não) da qual nos fala Deleuze: "A erva não somente cresce no meio das coisas, ela também cresce pelo meio. [...] A erva tem sua linha de fuga mas não é enraizada."¹⁷

O foco de interesse passa a ser esse espaço do entre, e a questão seria a da inversão dos limites, das fronteiras, ou melhor, a ação mais urgente passaria a ser a atravessar, o deslocar, o desterritorializar. E isso precisaria ser feito em dois níveis, ou seja, desterritorializando ou atravessando (passando através de) tanto os (pre)conceitos vigentes da prática da arquitetura e do urbanismo eruditos tradicionais quanto os limites dos próprios espaços-movimento.

O arquiteto-urbano seria então aquele que trabalha nesses limites, trabalha com o entre, nesses espaços rio entre, espaços sempre na beira, no limite. Estar entre não significa, aqui, estar isolado de um lado e de outro, mas sim estar ao mesmo tempo nos dois lados, na interseção. Ou seja, significa uma possibilidade de abertura, uma ponte, um espaço de passagem tanto para um lado quanto para o outro. O arquiteto-urbano, ao propor ruínas e negociações entre os mais diversos atores urbanos, possibilitaria a coexistência de diferentes concepções e interpretações urbanas, promovendo a participação de todos na construção coletiva da cidade. Ele também seria aquele que é sensível a todos os fluxos dos espaços-movimento, respeitando as mais diversas relações e diferenças possíveis, espaço-temporais e outras, e, consequentemente, valorizando a própria alteridade e diversidade na arquitetura urbana.

Notas

¹ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1983, p. 18. (I.d.a.)

² Henri Bergson, *Mathém et mémoire*, Paris, P.U.F., 1990 (1919), cf. principalmente o cap. IV, "De la délimitation et de la fixation des images".

³ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 9. (I.d.a.)

⁴ Cf. Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, Paris, P.U.F., 1997 (1966).

⁵ Cf. Henri-Pierre Joudy, *Mémoires du social*, Paris, P.U.F., 1986, e *La Machinerie Patrimoniale*, Paris, Sens & Tonka, 2001.

⁶ Os arquitetos ditos participacionistas, a partir dos anos 1960 – de Giancarlo de Carlo (Team X) a Lucien Kröll, passando pela experiência de Oregon de Christopher Alexander – encontraram muita dificuldade em propor a participação dos habitantes, principalmente no caso de novas construções, pois para que esse tipo de experiência possa ser bem-sucedida, uma rede social pré-existente e fundamental (comunidade constituída). No caso dos espaços autoconstruídos, a questão é quase inversa, já que foi a própria população que construiu esses espaços sem qualquer ajuda externa oficial. A experiência da urbanização de Bras de Pina por Carlos Nelson Ferreira dos Santos é um bom exemplo, apesar do modo das habitações de serem removidos (em plena ditadura militar), que provocou uma certa negação da cultura e da estética da favela por parte dos próprios habitantes, que não queriam mais que a favela fosse identificada como tal pois que o fantasma da remoção desaparecesse de vez. A participação efetiva só pode ocorrer de fato onde há uma reavaliação comunitária precedente a qualquer tipo de intervenção.

⁷ Os favelados não na verdade não são invadidos. Nos anos 1920 já havia excursões de artistas e intelectuais modernistas ao morro da favela (Providência). Perenizar essas incursões de pessoas de fora da favela (turistas ou habitantes da cidade dita formal ou mesmo de outras comunidades), atrair visitantes e passantes para entrar na favela, sem mistificar o seu espaço físico, mantendo o espaço-movimento, seria realmente interessante. Seria esse, e não a uniformização do tecido urbano, o ponto chave na melhoria do dito padrão urbano, não só da favela mas da própria cidade como um todo. Uma nova experiência que parte de nossa situação, por objetivar intervir não somente na favela como também no seu limite com o bairro vizinho, propondo uma ponte entre esses dois espaços, e o atual projeto em desenvolvimento para intervenção na favela do Jacarezinho, chamado Célula Urbana (convênio Bauhaus/Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, dirigido por Maria Lucia Petersen e Dietmar Spörke). Esse projeto traz também a interessante ideia de criar uma célula de melhorias que pudera ser reproduzida naturalmente.

⁸ Em sua trilogia *A construção da vida cotidiana*, o primeiro livro, *Introduction à la critique de la vie quotidienne*, é publicado em 1946; o segundo, *Critique de la vie quotidienne*, em 1963; e o último e mais conhecida, *La vie quotidienne dans le monde moderne*, em 1968.

⁹ A *Internasional Situationista* era um grupo de jovens artistas, liderados pelo cineasta Guy Debord, que lutava contra o espetáculo, a cultura espetacular, contra a espetacularização generalizada, ou seja, contra a não-participação, a não-intervenção, contra a passividade e a alienação da sociedade. Em 1967, Debord publica o seu livro-manifesto *La société du spectacle*, e Raoul Vaneigem publica *Traite de savoir vivre à*

*l'usage des jeunes generations. Entre as publicações situacionistas, uma brochura chamada *De la misère en milieu étudiant, considérée sous aspects économique, politique, psychologique, sexuel et mutament intellectuel et de quelques moyens pour y remédier*, foi um dos estopins principais das manifestações de Maio de 1968 em Paris. O grupo publicou também 12 números de um jornal homônimo, *Internationale Situationniste* (I.S.), entre 1958 e 1969.*

¹⁰ A crítica situacionista ao urbanismo moderno se dava exatamente pelo caráter anti-participativo deste, e o interesse dos situacionistas pelas questões urbanas, pelo contrário, ocorria pela importância dada por eles ao meio urbano como terreno de ação, de produção de novas formas de participação e de luta contra a passividade da sociedade. Um arquiteto situacionista, o holandês Constant, chegou até a propor um modelo de cidade, New Babylon (Nova Babilônia), fazendo magnetes e plantas, o que foi vivamente questionado pelo grupo na época (Debord briga com Constant e acaba se desligando da I.S.). Os situacionistas, e principalmente Debord, acreditavam que somente a revolução social e cultural engendraria a revolução urbana, e não o contrário, como os arquitetos modernos acreditavam.

¹¹ Esse manifesto foi escrito no período final do movimento moderno, fase de sua degradação e vulgarização pelo excesso racionalista e funcionalista do modernismo tardio. Os princípios modernos dos artistas foram substituídos por vulgarizações modernas pelas recuperadas da habitação popular, transformando o sonho e a utopia dos arquitetos modernos na triste realidade da habitação popular modernista com seus conjuntos habitacionais impressionais (que muitas vezes foram construídos para substituir antigos favelas, no mundo inteiro). Nessa época, várias vezes já se manifestavam contra essa arquitetura extremamente racional, como o Team X, que fazia a crítica de dentro dos CIAM (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna – 11 edições de 1928 a 1959), ou os situacionistas, como já vimos, que também escreveram textos radicais como esse de Varenne de 1961: “Se os nazistas tivessem eliminado os urbanistas contemporâneos, eles teriam transformado os campos de concentração em conjuntos habitacionais. Aviso aos construtores de ruínas: os urbanistas serão substituídos pelos últimos selvagens dos níveis. Estes sim saberão construir. Os privilegiados dos conjuntos e cidades-dormitórios só poderão destruir.” (I.S., nº 61, (T.d.a.)

¹² Apesar de estar convencida de que novas utopias são cada vez mais necessárias, principalmente nesse momento atual em que o cinismo e o sarcasmo parecem ter se tornado a última alternativa possível diante do caos urbano contemporâneo globalizado, cf. Rem Koolhaas, “Generic city” in S.M.L.XL, Monacelli Press, 1995, em o catálogo da exposição *Mutualisms*, Arc en Revo/Actar, 2000. O urbanismo tradicional pode realmente ter chegado a seus limites operatórios, principalmente no que chamamos de casos-limites nas metrópoles subdesenvolvidas, mas a aventura urbana humana parece estar longe de ter chegado ao fim... Sobre esse debate, em uma perspectiva da globalização (com uma visão um pouco mais otimista), ver www.levapinetto.org ou o livro *I e Vapournet-Urgence Permanente*, Sens & Tonka, 2001 (no prelo).

¹³ Anne Cauquelin, *Essai de Philosophie Urbaine*, Paris, P.U.F. 1982, entre vários outros, costuma comentar a provável volta dos profissionais generalistas como reação ao excesso de especialização e objetivização modernas; esse profissional voltaria a abarcar várias disciplinas, como no Renascimento, por exemplo, e voltaria a ser, ao mesmo tempo, poeta, escultor, arquiteto, paisagista, filósofo, matemático, músico etc.

¹⁴ Ou voltamos ao sentido original do termo *demiurgo* que vem precisamente do grego *dēmiourgos* – “arquitecto”, “artesão” –, literalmente “que trabalha para o público”, da família do termo grego *dēmos*, em sua origem “parte de um território que pertence a uma comunidade” (ao contrário do carácter megalomânico da utilização do termo por Platão no *Timéu*, e em seguida por Plotino, para designar a divindade organizadora do universo, “o Deus arquitecto do Universo”).

¹⁵ Experiência no sentido debordiano, cf. Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Bucher-Castel, 1967.

¹⁶ Deriva no sentido situacionista, cf. “Théorie de la Dérive”, in *Internationale Situationniste* n° 2, 1958.

¹⁷ Gilles Deleuze e Claire Parnet, *Dialogues*, Flammarion, Paris, 1977, p. 71. (T.d.a.)



ISBN 978-7-200-04120-8



9 788587 220431 >